
中国少数民族文学史丛书
蒙古族文学史
(第三卷)
内蒙古人民出版社

中国少数民族文学史丛书

# 蒙古族文学史

（第三卷）

主编　荣苏赫　赵永铣
梁一儒（特邀）
扎拉嘎（特邀）

内蒙古人民出版社

# 目　　录

## 第四编　近代文学(1840—1918年)

# 第四编　近代文学
# （1840—1918年）

## 社会文化和文学概况

从1840年第一次鸦片战争到1919年"五四"青年爱国运动的八十年，即蒙古地区随同全国一起沦为半殖民地半封建社会的近代时期，在蒙古地区和全国发生了东西方帝国主义不断入侵、反帝反封建的太平天国起义、义和团运动、清末的"新政"和"移民实边"政策的推行、辛亥革命等一系列重大的历史事件，蒙古族人民同全国人民一道展开了反抗帝国主义、封建主义和官僚资本主义的斗争。该时期的蒙古族文学为激烈动荡、深刻变化的社会现实所决定，亦呈现出迅速发展、丰富多变的面貌，表现出鲜明的反帝反封建的时代精神。

### 一、社会文化概况

（一）沙俄、日本帝国主义对蒙古地区的侵略。

早在十七世纪初，沙俄扩张主义者即把侵略的魔爪伸进了我国蒙古地区。鸦片战争以后，当清朝政权的腐朽软弱在西方列强的炮舰政策下暴露无遗的时候，沙俄帝国主义更加快了侵略我国东北和蒙古地区的步伐。它效法西方列强，以武力为后

盾，通过武装入侵或武力威胁，强迫清廷和北洋政府先后签订了"伊犁、塔尔巴哈台通商章程"(1851年)、"天津条约"(1858年)、"北京条约"(1860年)、"陆路通商章程"(1862年)、"中俄勘分西北界纪约"(1864年)、"中俄伊犁条约"(1880年)等一系列不平等条约，打开我恰克图、库伦、科布多、乌里雅苏台、满洲里、海拉尔、赤峰、多伦淖尔、张家口、伊犁、塔尔巴哈台等陆路商埠，取得了在通商之处可以任意增设领事馆、领事官，免税销售商品，优惠通邮、筑路、办企业、开银行等政治、经济、文化种种特权，直至侵占大片领土。

日本帝国主义虽然插足蒙古地区较晚，但是由于后起的军国主义的狂热和把我国东北的满蒙作为其推行"大陆政策"的首要目标，凶残的侵略行径比沙俄有过之而无不及。1904年，它为了排除其实现满蒙计划的俄国，在我国的领土上发动了日俄战争，打破了俄国在东北的一统天下，夺取了南满的铁路经营等权利。继而双方弃怨修好，于1907年缔结"第一次协约"和"第一次秘约"，开始了两国在蒙古地区既争夺又勾结的罪恶勾当。接着于1910年、1912年、1916年，双方接连缔结第二、第三次"协约"和第二、第三、第四次"秘约"，不断夺取和瓜分在蒙古地区的势力范围。辛亥革命之际，日本侵略满蒙的活动更加猖獗。1913年提出修筑满蒙五条铁路① 和第三期灭亡满蒙的罪恶计划；1915年向袁世凯秘密提出灭亡中国的"二十一条"要求，其中涉及内蒙古的条款声言：日本在所谓满蒙有商业和农业占地、自由居住往来、矿产采掘等无限权力；1917年，乘武装干涉年轻的苏维埃政权之机，勾结奉系军阀张作霖，迫订中日陆海军"军事协定"，以"共同防敌"之名，将日军开入东北全境和外蒙古，使我国东北和蒙古大部分地区陷入日本武力的控制之下。

---

① 所谓"满蒙五路"，即(一)由开元至海龙；(二)由四平至洮南；(三)由热河至洮南；(四)由长春至洮南；(五)由海龙至吉林。

沙俄、日本等帝国主义的疯狂侵略和全面渗透，使蒙古社会迅速殖民地半殖民地化，延续了数百年的封建领主占有制和游牧自然经济基础受到破坏，整个蒙古地区逐步地变成为资本主义世界的商品推销市场和原料掠夺基地。

（二）清政权对蒙古地区的统治危机和政策调整。

在蒙古地区随同全国一起迅速殖民地化、民族矛盾和阶级矛盾日趋尖锐的形势下，就蒙古地区来说，一方面，由于腐朽落后已经失去"臂膀作用"、被清朝统治者疏远冷落的蒙古族封建上层逐渐成为外国侵略者收买和拉拢的对象，到清朝末年，在沙俄和日本帝国主义的威胁利诱下，一些王公贵族已明显产生了离心倾向；另一方面，由于身受帝国主义、清朝统治者和本地区王公贵族几重奴役压榨的蒙汉人民群众，在全国太平天国起义、义和团运动等革命浪潮的影响推动下，也不断掀起反帝反封建的斗争，到近代后期，大清朝北部"不设防的屏藩"和柔顺的边政已不复存在。就清朝统治者来说，在晚清年间内外交困、不得不推行改革"新政"的潮流下，更迫于中日甲午战争和八国联军侵华战争失败后的巨额赔款无所着落，希求通过放垦蒙地以解决财政危机。于是清朝统治者改变治蒙政策，宣布取消蒙禁，实行"移民实边"和"新政"。

以废科举、兴学堂、开工矿、修铁路等"改革图强"为内容的"新政"，虽然把西方文明和先进的科学技术或多或少引入了蒙古地区；以招垦放垦蒙地、迁移内地农民到蒙古地方垦荒定居的"移民实边"政策，虽然扩大和刺激了蒙古地区的农业以至商业和手工业的发展，加速了蒙古地区由单一畜牧业向多种经济的过渡，给以游牧自然经济为基础的蒙古社会带来了一些新的生机和深刻的变化。但是由于清王朝推行"新政"和"移民实边"的目的，从眼前说是迫于财政和边疆危机的需要，更多注重搜刮押荒银等财富的经济效益，以解除财政亏空的燃眉之急；从根本

说是为了维护走向没落的封建专制统治;再加之推行"新政"和"移民实边"的各级政权机构和官僚的腐败昏庸,"新政"很快即归于失败,"移民实边"更激起了蒙汉各族农牧民不断的抗垦斗争。

(三)蒙汉各族人民反帝反封建的英勇斗争。

世世代代繁衍生息在蒙古高原的蒙古族人民,当沙俄扩张主义者的侵略魔爪一伸进故乡的土地,就为保卫家乡、人民和维护祖国的统一展开了不屈不挠的斗争。第一次鸦片战争爆发后,蒙古地区各阶层人民积极捐献战马、银两,支援沿海地区的反侵略战争,蒙古族抵抗派将领裕谦在镇海前线与英国侵略军殊死战斗,以身殉职。第二次鸦片战争时,另一蒙古族将领僧格林沁指挥数千蒙古骑兵在天津大沽口展开反击英法侵略军的英勇战斗,在中国近代反侵略的战争史上写下了光辉的一页。十九世纪末,内蒙古各族人民响应内地的义和团运动,掀起了轰轰烈烈的反帝反洋教斗争,烧毁教堂,夺回被教堂霸占的土地,有力地打击了西方帝国主义通过传教所进行的文化侵略活动。

鸦片战争后,清朝宫廷和蒙古族王公贵族日益加重的经济剥削、频繁的军事征调,已经不断激起蒙汉各族农牧民反压迫、反剥削、反抽丁的斗争。与太平天国起义相呼应的伊克昭盟的"独贵龙"运动、昭乌达盟的白陵阿起义的失败,在义和团运动中遍及内蒙古各地的反洋教斗争的被镇压,使蒙汉各族人民群众认识到帝国主义和封建主义相互勾结、相互利用的本质,将原来割裂的反帝斗争和反封建斗争进一步结合起来。清朝末年,清廷推行的"移民实边"政策,成为蒙古社会各种矛盾激化的集中表现。当局为收取更多的押荒银两,强行丈放大片牧场和多年耕种的熟地,损害了蒙汉广大农牧民及一部分上层的利益,从而引发了大规模的武装抗垦起义。如1906年内蒙古西部地区伊克昭盟丹丕尔等领导的武装抗垦斗争,从乌审旗波及到杭锦旗、

达拉特旗、准格尔旗,抗垦群众砸烂垦务局,处死报垦官员,"摇动西蒙全垦大局"。[1] 1904—1910年东部地区哲里木盟白音达赉、陶克陶等领导的抗垦起义,先后会聚数支起义队伍,转战呼伦贝尔盟、昭乌达盟、锡林郭勒盟等地,沉重地打击了腐朽的清朝统治。

(四)剧烈变化中的文化。

与政治、经济相应,近代蒙古族的文化也发生了巨大的变化,这种变化表现出如下一些主要的倾向和特征。

1.清代中前期受到清统治者大力扶持、蒙古各阶层尊奉笃信的藏传佛教,对蒙古族思想文化的影响虽然根深蒂固,一部分坚守信仰造诣深厚的高僧、居士继续编撰出《宝贝念珠》、《四部医典诠释》、《蒙译传统验方》、《普济杂方》等史学、医学论著,出现了丹津拉布杰、伊希·丹金旺吉拉等著名高僧作家。但是,由于随着政治形势的变化,清朝统治者逐渐改变了以往尊崇优遇喇嘛教的政策;由于随着寺院经济的膨胀导致了上层喇嘛生活、思想的日趋腐败,喇嘛教已经急剧衰落。伴随着喇嘛教的衰落,与藏传佛教融合渗透在一起的传统的萨满教文化也开始消亡。

2.在包括文化渗透的帝国主义侵略不断加深的过程中,再加之清廷被迫推行的"新政"和辛亥革命的推动,带有半殖民地半封建色彩的科学、民主等西方资本主义文化在封闭落后的蒙古地区也逐渐发展起来,其中成效最为显著的是新式教育。蒙古地区新式教育的发展较内地缓慢,直到"百日维新"失败,清末继续推行"新政",朝廷颁布了《钦定蒙古学堂章程》等新的教育法令以后,才开始兴办学堂。光绪二十八年、二十九年(1902—1903年),内蒙古东部区卓索图盟喀喇沁右旗札萨克多罗郡王贡桑诺尔布在本旗创立"崇正学堂"、"守正武备学堂"、"毓正女

---

① 贻谷:《蒙垦陈诉事略》,第5页,京华印刷局印刷本。

子学堂",聘任江南名士和日本教师执教,除学习蒙、汉文外,还学习算术、历史、地理、外语等新学。光绪三十三年(1907年),内蒙古西部区归化城土默特旗副都统文哲珲奉部命将原文庙启运书院改为土默特高等小学堂,学制三年,开设蒙文、汉文、科学等课程。蒙旗各地一时掀起办学堂热潮,在不到十年时间,漠南、漠北、漠西蒙古地区先后开办新式学堂近三十所。辛亥革命后,蒙古地区的新式教育进入了一个新的发展时期。民国二年,经北洋政府蒙藏院批准,将前清所设景山、宗室、觉罗三学和理藩部所设蒙古学堂改建为北京蒙藏学校,专门培养蒙古族和藏族治理开发边疆的人才。接着蒙古各盟旗改建和增设了更加正规的小学和中学,使新式学校逐渐取代了原来的寺院教育和封建衙门教育,培养出一批具有新文化和民主思想的知识分子。

在新式教育的推动下,蒙古地区的蒙文报纸、学术研究、蒙文铅字印刷业等新文化事业陆续萌芽发展起来。如1905年,喀喇沁右旗崇正学堂内附设一小报馆,编辑出版《婴报》,向附近人口集中的村镇散发。又如崇正学堂的毕业生,后赴日本留学归国的翻译家、出版家特睦格图,从1915年开始研制蒙文铅字印刷技术,终于在1922年获得成功,于北京创办了第一家蒙文现代出版社——蒙文书社。还有喀喇沁左旗自学成材的罗布桑却丹,两次东渡日本留学讲学,受到西方民族民俗学理论的影响,于1914—1918年撰写完成了蒙古族第一部科学民俗学论著《蒙古风俗鉴》,等等。

3.随着近代清朝统治者封禁政策的松弛,特别是晚清年间"移民实边"政策的推行,大批汉族农民和小工商业者移居塞外所形成的蒙汉杂居的局面,使蒙汉文化的交流步入了进一步融合的时期。

这一时期交流融合广泛的需要和深厚的根基主要是在民间。大片的草牧场被开垦为农田,蒙汉杂居的农业区、半农半牧

区以及小工商业城镇的出现，为蒙汉文化的交流创造了生产、生活的基础。来自内地的汉族农民和小工商业者在从事自己传统的农业生产和经营小工商业的同时，不得不入乡随俗，向蒙古族牧民学习畜牧业的经营管理和蒙语，习染了游牧文化的风俗习惯，食乳肉，住毡房，有的还加入蒙籍，娶蒙古女子为妻。失去或部分失去草场的蒙古族牧民，在由牧业转向农业的过程中，也不得不向汉族农民学习农田耕作技术和汉语，习染了中原农业文化的风俗习惯。如“旧以游牧为生涯”的归化城土默特旗蒙民，“自满汉人入居其地，其俗遂变。妇女多效旗装，操汉语亦圆熟。现在居室者十之四五，居幕者十之五六，婚姻丧葬大同小异”。[1]日久天长，潜移默化，以至在民俗文化、文学艺术的层次上逐渐形成了蒙汉融合的民间文艺形式，如内蒙古东部地区由演唱汉族通俗演义小说而形成的“蒙古说书”，西部地区由山西、陕西的山曲和鄂尔多斯的民歌融合而成的“蒙汉调”。

由于民间不断交流的需要，由于蒙古地区普遍出现的私塾和清末以后兴办的新式学堂培养出了越来越多蒙汉兼通的人才，近代蒙古族文人的汉文创作和汉文典籍的译介，更加广泛深入地发展起来。当时不仅活动于朝廷和内地的蒙古族官员、文人精通汉文，蒙古地区当地较高层次的官员、高僧、文人也大都蒙汉兼通，其中不少人、如尹湛纳希父兄、贡桑诺尔布父子、哈斯宝、都格尔扎布等都有涉及蒙汉文化交流的著述留存于世。仅汉文典籍的蒙译一个方面，据不完全统计即有八九十种之多，从私塾的教材“四书”“五经”、历史和文学的名著一直到通俗文学的演义话本，应有尽有。《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《西游记》、《金瓶梅》、《西厢记》、《今古奇观》、《拍案惊奇》、《封神演义》等文学名著，都是这个时期译介到蒙古地方的。利用“蒙古

① 林竞：《西北丛编》，第28页，文海出版社印行。

说书"的形式由演唱《隋唐演义》故事而重新编创的《大唐全家福》、《钟国母》等"故事本子",在内蒙古东部地区几乎家喻户晓

## 二、文学发展概况

为近代反帝反封建的时代精神和蒙汉文化交流的空前加深所决定,反帝反封建成为近代蒙古族文学的基本主题,蒙汉文学的相互交流、相互影响成为近代蒙古族文学发展的历史趋势。

论到近代蒙古族文学的作家作品,首先应该提到的是尹湛纳希的长篇小说《青史演义》、《一层楼》、《泣红亭》、《红云泪》,古拉兰萨、贡纳楚克、嵩威丹忠、丹津拉布杰、伊希·丹金旺吉拉、贺希格巴图的诗歌创作,哈斯宝的《新译〈红楼梦〉及其回批》。这些杰出的成就不但标志着文人创作的书面文学开始占据蒙古族文学发展的主导地位,同时也标志着蒙古族文学从多受印藏佛教文学影响到多受中原汉族文学影响的转移。

哈斯宝的《新译〈红楼梦〉及其回批》产生于尹湛纳希兄弟的长篇小说和诗歌创作之前,稍后尹湛纳希的长兄古拉兰萨曾蒙译过《水浒》,尹湛纳希本人也蒙译过《红楼梦》。这说明,早从前清康熙年间阿日那蒙译《西游记》开始的蒙古族文人对汉族文学的翻译、研究,不仅已十分普遍广泛,而且也已十分深人,蒙古族书面文学再次繁荣发展的外部影响条件已经具备。

尹湛纳希的《青史演义》和《一层楼》、《泣红亭》等长篇小说,虽然明显受到《三国演义》、《红楼梦》等汉族历史演义小说、言情小说的影响,古拉兰萨、贡纳楚克、嵩威丹忠的诗歌创作也明显受到汉族诗词的影响。但是,从尹湛纳希承继父业撰写完成《青史演义》所重点参考利用的《蒙古源流》、《成吉思汗传》、《成吉思汗传说》等十种蒙古历史文献和历史传说可以看出,他们首先还是继承了本民族的文学传统。正是这种内外条件的结合,尹湛纳希才最后把文学从历史中完全分离出来,把书面小说和传说

故事彻底划分开来,开了蒙古族长篇小说创作的先河,古拉兰萨、贡纳楚克、尚威丹忠才能在开创本民族诗歌的新体式方面取得可喜的成绩。

而贺希格巴图、丹津拉布杰、伊希·丹金旺吉拉的诗歌创作又是另外两种情况。贺希格巴图的诗歌更多地受到鄂尔多斯民间诗歌的熏陶;丹津拉布杰和伊希·丹金旺吉拉作为佛教高僧作家,他们的诗歌在继承本民族民间诗歌传统的基础上仍然偏重于向印藏佛教文学学习。这也说明,本民族源远流长的民间诗歌始终是文人诗歌创作学习的源泉,已经衰落的佛教文学还在寺庙延续着。

与此同时,根基深厚的民间文学在近代空前变动的历史条件推动下,各种体裁都在发展和转化中分别达到了自己的兴盛或顶峰时期。

从蒙古族萨满教的历史发展考察,近代有代表性的"阿达安代"和"乌茹嘎安代"虽已是其消亡时期的形态,但是从广义的民俗民间文学的角度分析,"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的传说、唱词在从治病巫术向群众娱乐歌舞转化的过程中,不但思想内容的人民性进一步增强,体现出一定的反封建倾向,而且表现形式也更加靠近民间文学,具有了更高的审美价值。

在狭义的民俗民间文学——各类祝赞词的传承发展中,近代最具时代特色的是随着农业经济的发展而出现的反映农业文化的祝赞词,同时原有的长途贩运、生活习俗的祝赞词也得到了新的发展。

近代民歌反帝反封建的思想内容推动了其体式和表现手法的相应变化。体式方面短调歌、对唱歌的大量出现,进一步拉近了民歌与现实生活的关系,加大加快了其反映现实生活的容量和速率。表现手法方面讽刺歌、寓言歌的增多促进了讽刺、幽默、拟人、象征等表现手法的运用,以马起兴为主的审美兴象的

丰富使民歌的艺术想象更加贴近现实生活。

近代再度兴盛的民间叙事诗，不仅以其新的人物、新的故事深刻反映了波澜壮阔的反帝反封建斗争，而且首次在蒙古族的叙事文学中孕育出了具有悲剧意识和喜剧意识的作品。

由于远古和中古的民间传说，根据其发展的实际分别被包容在"神话传说"、"叙事诗"、"历史文学"等章节中，近代的民间传说是首次以独立的体裁出现入史，所以论述中不可避免地要有所追述，作品有一小部分也属于从古代传承下来的变异形态。

民间故事随着近代阶级矛盾和民族矛盾的日益尖锐激烈，传统故事中更多地表现了劳动人民的痛苦和对统治阶级的憎恨，零散的讽刺故事发展成为庞大的讽刺故事组，如《巴拉根仓的故事》。同时其中也出现了具有悲剧意识和喜剧意识的作品。

间于民间文学和书面文学之间的"蒙古说书"和"本子故事"、"故事本子"，是近代蒙汉文学相互交流结出的硕果，同时也在蒙古族文学史上再一次提供了民间文学和书面文学相互转化的事例。

近代蒙古族文人的汉文创作除作为近代蒙古族文学的重要组成部分继续取得一定成就外，一个重要的变化是随着蒙汉文化交流的加深，蒙古族本地开始涌现出蒙汉兼通并用汉文创作、反映本地区生活的作家作品，这就使蒙古族文人的汉文创作和本民族的传统文学开始溶为一体。

通观近代蒙古族文学的发展，在反帝反封建的时代精神推动下，自觉的或不自觉的批判现实主义创作倾向已经成为创作方法的主流。

# 第一章　哈斯宝的文学翻译与文学批评

## 第一节　生　平

在十九世纪蒙古族文学史和蒙汉文学关系史上，哈斯宝是一位承前启后和产生过重大影响的人物。哈斯宝的文学活动，仅据现存的文字材料推算，自1816年蒙译《今古奇观》，直到1847年节译和评论《红楼梦》，已经跨越长达三十余年的时间。如果再加上关于他文学活动的一些推测，也许经历了近半个世纪的历史。①

哈斯宝是清代卓索图盟土默特右旗（今辽宁省北票市）人，袭有台吉名分，属于当时的蒙古贵族阶层。关于哈斯宝的生卒年，目前尚未发现文字记载。根据他留存下的若干著作的年代以及一些相关史料判断，他大约生于乾隆至嘉庆之际，卒于道光至光绪年间。哈斯宝生活的时代正处于中国从封建社会走向半殖民地半封建社会的转折时期，在蒙古地区，则处于内地思想文化逐渐由浅至深地影响蒙古文化、特别是东南部蒙古文化的过渡时期。在哈斯宝之前，已经有一些汉族文学作品被翻译成蒙古文，在蒙古地区日渐得到广泛流传。在哈斯宝之后的十九世纪后半叶至二十世纪初叶，出现大量汉族文学作品的蒙译文本，产生了尹湛纳希借鉴汉族小说创作蒙古族小说的活动。哈斯宝生活在这样一个特定的历史时代，他的文学活动，也就是他所生活时代和特定社会环境的形象缩影。

---

① 有人认为哈斯宝可能是与尹湛纳希交往甚深的“绍古”。参见扎拉嘎著《尹湛纳希评传》。

哈斯宝的被引起重视，始于本世纪七十年代。人们首先从《红楼梦》研究角度，发现了这位蒙古族评论家、翻译家不同寻常的历史地位。此后，又陆续发现了哈斯宝的其他著述，使关于哈斯宝的认识日渐增多起来。但是，令人遗憾的是，由于材料的缺乏，关于哈斯宝的生平经历，至今尚未形成较为完整的认识，甚至"哈斯宝"究竟是其本名，还是他在著述活动中的笔名，也仍然是一个谜。哈斯宝如同幽灵，令人可感而不可及。他在蒙古族文学史和蒙汉文学关系史上留下深深的印迹，却至今未能清晰地寻觅到其本人。

青年时代的哈斯宝，大约有过跻身仕途腾达显耀的机遇。在《今古奇观》蒙译本增写的《序》(1816 年)中，哈斯宝曾以宋孝宗自况，便说明了这一点。据史书记载，宋孝宗赵昚(1127—1194 年)，系宋太祖赵匡胤七世孙，太祖少子秦王赵德芳六世孙。宋高宗赵构(1107—1187 年)在太子去世后，没有其他儿子，于是在绍兴二年将赵昚收养宫中，又在绍兴三十二年立为太子，继而传位。据说，赵昚对养父赵构十分孝顺，命人从民间搜寻各类传奇话本，献给赵构阅读解闷。哈斯宝在蒙译《今古奇观》时，汉学知识已经十分丰富。他那时以宋孝宗自况，也不会是没有缘故的随笔，其间隐约反映出的他那时的生活处境，确实与继位前的宋孝宗存在着某种类同之处。其中，有两点至为重要。第一是哈斯宝那时如同继位前的宋孝宗，也存在着承袭到某种权力和地位的机遇。第二是同样与宋孝宗类同，那将有可能承继到的权力和地位，不是来自亲生父子间的直系关系，而是来自养父养子间的宗族关系。即哈斯宝也如同宋孝宗，曾被过继给族内某位有权势却尚未有子嗣的人物做养子。根据相关的史料判断，这个人物最有可能是当时的土默特右旗札萨克贝子玛呢巴达喇。这样，哈斯宝的养母便应该是下嫁玛呢巴达喇的嘉庆第四女庄静固伦公主。

提出哈斯宝的养母可能是庄静固伦公主，还有另一重要根据，即哈斯宝在《新译红楼梦》的"读法"及回后批语中，对那来自京城的"皇恩"和"仁主"的难以忘怀的感戴之情。清代的蒙古贵族是世袭制。他们的权和位，是从祖上一代一代按规矩承袭下来的。因此，他们特别感戴的通常是祖上的恩德，除非由某种原因直接得到过清廷的恩惠，一般是不会念念不忘"皇恩"、"仁主"，甚至写到自己的书中的。根据现有的资料分析，哈斯宝并没有过成为达官显贵的经历，因此也不可能因个人的显贵直接得到远在京城的"皇恩"，可是他又确实不曾忘记那"皇恩"。究其原因，大约正是出于与庄静公主的这层关系。[①]

哈斯宝与玛呢巴达喇及庄静公主之间是否存在上述关系，还有待进一步探讨。但是哈斯宝早年有过可以以宋孝宗自况的经历，后来并未能承袭到那曾在眼前闪耀过的权势和地位，却是在他留下的文字中已经表白尽致的。他为此感到不平和愤慨，终于按捺不住地反映到自己的文学著述之中。在《新译红楼梦》中，他说：

> 我守真，我自尽孝。但是彼辈上蔽我主，下误我黎民，且害我宗族，使我欲作忠臣而成为不忠，欲作义士而成为无义，于是有此书成。写成此书，岂不就能以墨水洗恨，以笔剑报仇么？
>
> ——《新译红楼梦·总录》[②]

《红楼梦》一书的撰著，是因忠臣义士身受仁主恩泽，唯

---

① 庄静固伦公主生于1784年，卒于1811年，享年二十八岁。1802年下嫁玛呢巴达喇。庄静公主有姊庄敬和硕公主，下嫁科尔沁郡王索特纳木多布济。庄敬和硕公主没有儿子，于是按道光帝旨意，在索特那木多布济族中选出僧格林沁为嗣。此事可为哈斯宝的被收养做参考。

② 哈斯宝《新译红楼梦》之"序"、"读法"、"回批"译文，见内蒙古人民出版社1979年版、亦邻真译《〈新译红楼梦〉回批》。这里引用时，偶有个别处重译。

遇奸逆挡道，谗佞夺位，上不能事主尽忠，下不能济民行义，无奈之余写下这部书来泄恨抒愤的。何以这样说？书中写出补天不成的顽石，痴情不得遂愿的黛玉，便是比喻作者自己的：我虽未能仕君，终不应像庶民一样声消迹匿，总会有知音的仁人君子——于是有自悲自愧的顽石由仙人引至人间出世。你们虽然蒙蔽人主，使我坎坷不遇，但皇恩于我深厚，我至死矢不易志——于是有黛玉怀着不移如一的深情死去。这一部书的真正关键就在于此。

——《新译红楼梦·读法》

哈斯宝蒙译和评论《红楼梦》，距离他以宋孝宗自况的青年时代，已经相隔三十年之久。可是，他那由被"挡道"、被"夺位"聚集在胸中的对"奸逆"、"谗佞"的痛恨，不仅未能消释，却更加沉重。这说明，那往事对他一生的影响是极为重要的。

如同《红楼梦》的作者曹雪芹，哈斯宝也是人生荣辱沉浮中的"过来人"。他曾经有过原本应该归于他的"济民行义"的"位"，"事主尽忠"的"道"。只是因为这"位"的被夺，这"道"的被挡，使他"坎坷不遇"，"未能仕君"，才最终认清现实社会的黑暗与腐朽，在发出"邦无道"的慨叹的同时，走上"读古人书，修自己心性"，"作一番译著之业"的文学生涯。既然哈斯宝是从伴随个人生活的荣辱沉浮而逐步涉足文学活动之中的，那么分析他各个时期的文学活动，就不仅可以发现他的非凡艺术才华，而且可以在扑朔迷离之中窥测到他那不同寻常生活经历的若干蛛丝马迹。

在少年时代，哈斯宝由于生活在富有的贵族家庭，无疑曾经接受过良好的教育。加之个人的聪敏颖悟，天赋极高，大约在青年时代，哈斯宝就已经精通蒙汉文，具备了很丰富的文史知识。1816年，哈斯宝蒙译《今古奇观》，估计他当时的年龄在二十岁

上下。这部《今古奇观》蒙译本的流畅语言和增写《序》中的独到见解，证实那时的哈斯宝，已经显示出出手不凡的大家风度。《新译红楼梦》的回后批语中，记载了哈斯宝在嘉庆二十四年(1819年)曾经“因事到承德府”的往事。其时，正是嘉庆六十寿辰，承德府“自街西连绵六、七里，用木竹席布，百般巧做亭台楼阁，鹤寿花枝，涂以五彩，与真的一样。官民男女老幼群集如云，摩肩接踵，热闹异常”(见《新译红楼梦》第十三回回后批语。以下引用该书回后批语，仅注明回数)。还处于踌躇满志状态的哈斯宝，不禁兴致勃勃，也随人群去观赏那些木竹席布巧做的亭台楼阁。但最引他入胜的却是亭堂上的对联，牌楼前的题诗，情之所至，使他竟将那些亭台楼阁误以为真。从这点滴的往事，可以发现哈斯宝对文学艺术的极大热情。

大约在道光初年，哈斯宝蒙译松筠著《镇抚事宜》中的《西招图略》，并在译著上保留《镇抚事宜》这个书名。道光八年(1828年)，松筠曾署热河都统。那时，卓索图盟亦归热河都统管辖。其间，松筠曾奏请添设蒙古官学，培养翻译人才，又称当时热河都统衙门担任翻译的“仅有喀喇沁、土默特数旗，粗知蕃清之章京等轮流住班”。[①] 估计哈斯宝也在那时与松筠交往，并由仰慕松筠的德才而蒙译《镇抚事宜》。[②]《西招图略》是松筠驻藏期间探讨如何定边和安抚少数民族的著作。全书分为“安边”、“抚藩”、“绥远”等二十四节。哈斯宝蒙译这部著作，自然是出自在

① 见《宣宗实录》卷一百四十一。

② 松筠，字湘浦，生于1754年，卒于1835年，玛拉特氏，蒙古正兰旗人。翻译生员出身，进而考取笔帖式，活跃于乾隆、嘉庆、道光三朝政坛。先后出任内阁学士、恰克图办事大臣、内务府大臣、吉林将军、驻藏大臣、户部尚书、陕甘总督、伊黎将军、两广总督、吏部尚书、军机大臣、察哈尔总督、绥远将军、礼部尚书、热河都统、直隶总督、兵部尚书、盛京将军等职。史书称松筠“廉直坦易”，“不随时俯仰，屡起屡蹶”，“晚年益多挫折”，但“刚果不克如前，实心为国，未尝改也”。在政绩中，他“尤施惠贫民，名满四海”，“以治边功最多”(《清史稿·列传一百二十九·松筠》)。《镇抚事宜》又名《西招五种》，即《西招纪行诗》、《丁巳秋阁吟》、《西招图略》、《西藏图说》、《绥服纪略》。目前发现的哈斯宝蒙译《镇抚事宜》，仅有《西招图略》一种。

安邦治国方面能够像松筠那样大显身手的愿望。这与他后来评论《红楼梦》时,厌弃"入仕为国家操劳"是很不相同的。

1830 年,哈斯宝译编《唐宫逸史》。1833 年,又译编《唐宫逸史补》。在为这两部译编著作所写的短《序》中,哈斯宝流露出明显的情绪低沉。其倍感世态炎凉的心态,不仅与《今古奇观》译本《序》中的朝气奋发大相径庭,而且与《新译红楼梦》译本《序》及《读法》中的致力译书、坦然斥责奸佞,也具有明显的区别。其时,恰逢土默特右旗札萨克玛呢巴达喇年迈多病直至病故身亡,新一代札萨克德勒克色楞的继任。[1] 哈斯宝那"事主尽忠"之"道","济民行义"之"位",也日渐岌岌可危并最终丧失。哈斯宝的低沉情绪,与土默特右旗札萨克的这次变更,大约不会是仅仅在时间上的巧合。《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》,是以唐明皇因色误国为题材的小说。小说的这一题材,应该也包含着哈斯宝斥责"奸逆挡道"和"谗佞夺位"的用意。

1847 年,哈斯宝开始节译《红楼梦》和撰写《新译红楼梦》批语。在《新译红楼梦》回后批语和《序》、《读法》、《总录》中,哈斯宝在贬斥薛宝钗、袭人、王熙凤、贾母、贾政、王夫人等人的字里行间中,流露出对"奸逆挡道,谗佞夺位"的愤恨。在《新译红楼梦》第十五回批语后有信手随笔诗三首,表达了作者对人生的感叹:"三春尽后无长景,公子愧惭亦悔伤。乞愿取出肴与酒,有酿存贮三十年。"又:"青山原不老,缘雪却白头。流水本无愁,因风方敛额。"又:"哀伤眼见三春过,一日之间好景完。花絮情薄尤洒泪,闲贤隐退也吁长。"末尾又有"将在谋,不在勇"数字,亦似

① 玛呢巴达喇病故于 1832 年 12 月,《宣宗实录》关于他生病的记载,最早出现于 1831 年夏。见《宣宗实录》卷一百七十一、一百七十八、一百八十七。1832 年 3 月,德勒克色楞被赏戴花翎和在乾清门行走。同年 12 月时已经由原来的二等台吉晋升为头等台吉,命在御前行走。次年 4 月,命袭土默特右旗札萨克贝子,并赏戴双眼花翎。见《宣宗实录》卷二百零六、二百二十四、二百三十二。

有慨叹自己人生经历的用意。所谓"有酿存贮三十年",按时间追溯,正是作者蒙译《今古奇观》,以宋孝宗自况,等待"权"和"位"将到自己身上的青年时代。

从《新译红楼梦》批语中,可以发现作者那时在学问上已经很渊博,亦很自信,在他周围还有一个谈古论今、探讨学问的圈子。他们经常讨论对《红楼梦》的看法。在第十九回回后批语中,他还写入自己弟弟关于《红楼梦》的看法,并称之为"这也是一种看法"。

哈斯宝与著名文学家尹湛纳希及其家族忠信府之间,存在着扑朔迷离的关系。《新译红楼梦》大约还未完稿时,就已经被忠信府人传阅。[①]《镇抚事宜》蒙译本第一节"安边",被原文引用到《泣红亭》第二回(即贲玺面见皇帝时呈进的"策本")。学术界有人推测,尹湛纳希自传体长篇小说《红云泪》中的云侯,或许有哈斯宝的影子。在尹湛纳希青年时代曾经对他产生重大影响,后来当尹湛纳希创作《青史演义》时曾经参与意见的绍古先生,也许正是哈斯宝其人。哈斯宝与尹湛纳希都是当时土默特右旗最著名的蒙古族文人。在年龄上虽然相差近四十岁,但不是没有可能成为忘年之交。如果绍古确实是哈斯宝,那么根据尹湛纳希在《青史演义》中的记载,他享年应在七十岁以上。

## 第二节 文学翻译活动

### 一、《今古奇观》

在哈斯宝流传至今的文学译著中,最早的一部是蒙文《今古奇观》。该译本曾以手抄本形式广泛流传于包括喀尔喀在内的蒙古族地区。本世纪初,察哈尔蒙文书画编译社还刊印了该译

① 内蒙古社会科学院图书馆藏有《古拉兰萨诗稿》抄本。内有抄自《新译红楼梦》的诗十首。这些诗,大约抄于1847年《新译红楼梦》开始流传之初。

本。

《今古奇观》汉文原著共包括四十篇短篇小说,是一部短篇小说选编集。这些短篇小说,分别选自著名的"三言""二拍",即《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》、《拍案惊奇初刻》、《拍案惊奇二刻》等五部短篇小说集。"三言""二拍"总计二百篇短篇小说,是在民间长期流传的大量话本小说基础上,分别由冯梦龙和凌蒙初二人选辑、修润和编纂成书的。它们基本上代表了宋元明时期话本小说和拟话本小说的艺术成就。《今古奇观》是在明朝末年,由抱瓮老人选编成书的。由于选编的基础好,加之选编者有一定艺术鉴赏力,使《今古奇观》更上一层楼,成为名副其实的中国古代白话小说荟萃本,受到读者广泛欢迎。《今古奇观》所面向的读者群,主要是当时的城市居民,其反映出的社会生活内容十分广阔。入选的小说,或者暴露封建阶级的凶残,或者为无权无势的受害者鸣冤,或者主张爱情自由与婚姻自主,或者赞扬生死不渝的友谊,总体上具有进步的思想倾向。无论是从小说的内容衡量,还是从小说在中国文学中的地位考察,都可以证实哈斯宝在涉足汉文学作品蒙译之初便选择了《今古奇观》,确属独具慧眼。此外,翻译之始,先选择短篇小说集,一篇一篇有头有尾地进行翻译,也是明智之举。不同于译长篇小说,如果发生某种变故,译至中间辍笔,便是半途而废了。留存至今的哈斯宝译本《今古奇观》,只有十几篇故事,并非小说全本。哈斯宝究竟蒙译《今古奇观》中的多少篇故事,现在也已经难以考察清楚。可是,这并非完全的译本能够得以广泛流传,除了原著有很高的文学价值,译本的文笔较为成功而外,短篇故事的形态无疑也是重要原因。

在《今古奇观》蒙译本增写的《序》中,哈斯宝谈到自己翻译这部小说集的缘由,对小说集给予很高的评价。他说:"古书赞扬闻一善而达十,学一技而广为传播。圣人劝戒莫要终日饱餐

而无所用心。特别是人之百业，以孝为主。因此，我亦欲以宋孝宗为先例，又不忍将大好时光枉弃，于是欲将少许几部著作试译为蒙文。翻出众多著作查看，仅有这《今古奇观》一部小说，在我们蒙古地区从不曾流传。我心中大为懊丧，于是废寝忘食，增删翻译。”又说：这部《今古奇观》中的故事，内容“有趣而且情节紧凑，既有明显的用意，又深含褒贬。其辨析善恶，讲述因果，分别真假，……虽不能喻以修身、齐家、治国、平天下，却也可以达到启迪智慧，坚固心志，引导所向，工巧耳目的作用。看官不可以轻待之。”其间，还称赞小说的艺术成就，可谓“述说其工巧不能至尽，赞其奇妙亦无法穷极”。

从这篇《序》中可以看出哈斯宝那时还很年青，正过着饭来张口、衣来伸手的有闲生活。但他不甘心虚度时日，所以试图通过翻译《今古奇观》，使之在蒙古地区流传开去，为蒙古族的文化事业做一些有益的事情。哈斯宝青年时代的朝气蓬勃和志向不凡，也流露于这篇《序》的字里行间。在清代汉文著作的蒙译史上，哈斯宝处于从翻译儒家经典及谕教性质著作为主向翻译包含较多民主精神的小说及文学作品为主的转变时期。哈斯宝在这篇《序》中，将小说类的《今古奇观》与儒家的训谕相提并论，极力赞扬它的社会价值，乃是对当时由封建统治者主持下的正统翻译活动的大胆超越，是对翻译包含民主精神的文学作品的积极倡导，其意义是十分深远的。

从哈斯宝译本《今古奇观》留存至今的篇回看，译者基本依原著翻译。尽管在增写的《序》中讲到有所增删，但实际增删与改写不多，即使对原著中较难翻译的一些诗词，也多保留下来按蒙文诗押首韵的方式进行了翻译。同时译著中保留了较多音译的汉语词汇。这说明在当时的土默特右旗，由于蒙汉杂居日久和蒙汉兼通者渐多，已经有大量汉语词汇渗入到日常蒙语交流之中。哈斯宝在增写的《序》中，还曾反驳蒙古族无诗的错误观

点，提出应按蒙古诗律翻译汉文诗词。但与《新译红楼梦》中蒙译的诗词相比，《今古奇观》译本中的诗却显得韵律不强，诗味淡薄。这说明，他当时还缺乏蒙译汉文诗词的经验，没有形成翻译诗词的独特风格。叙述故事的散体文部分，翻译比较准确，也比较流畅，且采用了白话形式。这些，又与增删较多，很少采取音译，译文中错误频出的喀尔喀蒙译本《今古奇观》形成鲜明对照。[1] 总之，由于出现年代较早，流传较广，且明确署有译著年代和译者名字，哈斯宝译本《今古奇观》，在促进汉文学作品之蒙译和研究清代蒙汉文学关系中，均具有不容忽视的地位。

## 二、《唐宫逸史》与《唐宫逸史补》

哈斯宝编译的《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》，是两部在情节内容方面互相关联却又并非前后承接有序的短篇小说，其间的关系，和后来尹湛纳希的两部长篇小说开鲁本《青史演义》与异文本《青史演义》颇有些相似之处。编译《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》，目前只发现手抄孤本藏于内蒙古图书馆，两篇小说，每篇各分四卷，约合汉文二万余字。从内容看，可以发现它们既非纯粹译著，也非小说新作，而是将汉文不同作品择译后，重新组合次序，并有编译者新增写情节的作品。其中的主要段落，分别摘译于《隋唐演义》和《梅妃传》等书。

《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》，以唐明皇与杨贵妃、江梅妃的故事为主要线索，叙述了唐代中期的兴衰治乱。《唐宫逸史》包括杨贵妃入宫及与梅妃争宠、杨贵妃收安禄山为养子、梅妃伤秋作赋、唐明皇探望梅妃、安禄山反叛、杨贵妃死于马嵬坡、梅妃重见天颜等情节。与《隋唐演义》相比，比较重要的改动有杨贵妃搜宫、唐明皇探望梅妃、编译者插话申明安禄山不是蒙古人等情

① 关于喀尔喀译本《今古奇观》，在《汉文小说的蒙古文译本》一章中有专节评介。

节。《唐宫逸史补》叙述梅妃重见唐明皇的故事，包括梅妃如何被其父江仲逊救走、安禄山入京城、雷海青殉节、王摩诘吟诗、李乐工遇仙、王供奉听棋、秦国祯迎驾、梅妃重见天颜、老妪获钱、乐工度曲、梅妃与唐明皇先后仙逝等情节。与《隋唐演义》相比，较大的改动是梅妃被其父亲救走的情节。此外，细节改动也很多，如将《隋唐演义》中虎头人吐言改为以动作示意、梅妃向明皇诉说遗言后逝去改为在明皇睡梦中逝去，等等。

小说中编译者持明确的褒江贬杨倾向，认为梅妃忠于唐明皇，杨贵妃则是误国的奸逆。他批评唐明皇宠爱杨贵妃，说："国破家亡皆源于这类见利忘义的小人，但也因当事人的取舍有所不同。那时，明皇如果能坚持初衷，心志不移，小人的谗言如何能得逞！这全是耳根软、欲心重之过。由是偏信小人谗言，堕入千古难以洗清之罪孽，岂不悲哉！"在《新译红楼梦》评论中，哈斯宝说："薛宝钗害潇湘，已胜过杨玉环讥梅妃。"（第二十二回）这说明，在哈斯宝的眼中，杨贵妃与薛宝钗属于同一类人物，江梅妃与林黛玉属于另一类人物。前者是蒙蔽人主、挡人之道、夺人之位的奸佞，后者是有事主尽忠愿望，却被人挡道、被人夺位的受害者。他即是按如上的审美认识和褒贬倾向，经过摘译《隋唐演义》等书中的部分情节，辅以适当的改写和润色，编纂出《唐宫逸史》与《唐宫逸史补》。经过体现译者意图的摘译、改写、润色和重新编纂，小说中的唐明皇被塑造成为不辨是非、贪恋美色和懦弱无能的人物。他身为国主，却从不务国政，一味追求享乐和沉溺女色，因此终于招致安禄山反叛和唐朝的大乱。杨贵妃则恃宠蛮横，泼赖无度，唯以惑主为能事，被描绘成为唐朝大乱的祸根。江梅妃被塑造成为忠于唐明皇，为人平和，温柔善良的令人同情的人物。哈斯宝编纂《唐宫逸史》与《唐宫逸史补》，与他后来评论《红楼梦》前后互应，都具有因为自己的被"奸逆挡道、谗佞夺位"而"泄恨书愤"的性质。

在小说增补的一些情节中,关于唐明皇探望梅妃一节,写的比较哀凉凄楚和富有特色。书中写梅妃虽然依旧居住上阳宫,但由于失宠,只见“门扉随风启合,甬道上积满灰尘,院内杂草丛生遮没阶墀,蛛网封户不见人迹”,唯有“麻雀吵噪”。唐明皇将随从留在宫外,独自一人入内,也不走甬道,悄然来到梅妃居室窗下,正听到梅妃向宫娥讲:“我这身子不知道还能熬过几天,你将我前日写的诗收好。我想此生再难见到天颜……待我死后,天子若忽然想起来问到时,请将这些诗呈上,也好了却我此生的遗愿。”于是,干咳不止。唐明皇听到这里,不由心碎,说“寡人来了”,便大步走到室内,与梅妃相见。二人对坐痛哭,各抒己意。只见梅妃冰肌玉骨已如干柴,唐明皇越发心碎。唐明皇一首一首读过梅妃写的情意缠绵的诗句后,前情复萌,便请梅妃乘辇一道往长生殿享乐。梅妃却以病魔缠身,婉言拒绝。唐明皇亲手调羹,眼看着梅妃喝下半碗稀饭,又从太医院请来太医诊过脉后才离去。

《唐宫逸史》中这段唐明皇探望江梅妃的情节,虽然出自译者的补写,笔墨却比较细腻委婉。译者十分注重景色与人物之间的相互衬托,因此首先用较多文字描写梅妃失宠后其住所的冷落荒寂,其后才又描写梅妃病魔缠身仍然矢志不移地眷恋着明皇,以及在与明皇相见时的缠绵意绪。在这改写的文字中唐明皇少有天子之贵,他与梅妃的关系,更像内地小说中的才子佳人,字里行间都流露出译者对江梅妃的深切同情和对杨贵妃的憎恶,同时也间接流露出译者那时因处境不佳而产生的哀凉、无奈、甚至心灰意灭的心态。哈斯宝精通汉学,但在描写失宠后梅妃居住的上阳宫时,却未能避免囿于个人生活经验的想象因素。上阳宫毕竟是天子之贵的皇宫的一部分,与偏僻乡间的住户不同,即便梅妃一时失宠,也不会杂草丛生,蛛网封户。

留存至今的《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》,虽只发现手抄孤

本，但在蒙古族文学史上的地位却值得探讨。受汉族小说创作的影响和启发，是清代蒙古族小说创作能够迅速发展的一个主要原因。《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》，摘译汉文小说的段落重新编纂，按新的创作意图改写许多细节，甚至增补新的情节，使它们具有了部分再创作的性质，从而成为清代蒙古族小说创作发展的中间环节。《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》的基本题材，是唐明皇听信谗言，排斥忠良，宠爱杨贵妃，重用奸逆，导致唐朝政治昏暗和安史之乱，最后又在忠臣良将的斗争下，迫使杨贵妃马嵬坡自缢，惩治杨氏奸贼，平息反叛和重振朝纲的故事。这也是近代蒙古本子故事和故事本子新作的基本题材。有理由认为，蒙古族话说唐朝，说唱本子故事，创作新的故事本子，其最初的端倪便是哈斯宝这《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》。哈斯宝是土默特右旗人，蒙古本子故事则发祥于毗邻的土默特左旗。从地理位置上考察，哈斯宝也是可以经过自己的译著、编译影响到本子故事的产生的。

### 三、《新译红楼梦》

《新译红楼梦》是哈斯宝的另一部重要译著。《红楼梦》被称为中国古典文学的顶峰，其包含的文化内容极为广阔。《红楼梦》的中心情节是贾宝玉与林黛玉的爱情悲剧。小说通过这爱情悲剧，传达出具有时代精神的个性解放要求。小说还围绕宝黛爱情故事，描写了以贾府为代表的封建贵族阶级的腐朽、黑暗、残酷与没落。小说塑造出一大批可以给读者留下深刻印象的人物形象。小说遵循现实主义创作原则，注重细节描绘，结构细密精致，语言优美通俗，在思想内容和艺术手法方面，均突破了此前的中国古典小说的传统。小说那极高的艺术成就，震撼人心的故事内容，使它一问世便得以广泛流传，对后来中国文学的发展产生了极为深刻的影响。哈斯宝的《新译红楼梦》，是国

内将《红楼梦》译为少数民族文字的首次尝试。哈斯宝在自己的翻译和评论生涯中，能够选中《红楼梦》，这同样也反映出他的独具慧眼。

《红楼梦》原著一百二十回，《新译红楼梦》则仅有四十回，是一部节译本。哈斯宝主要围绕贾宝玉与林黛玉的爱情故事，以及与封建家长们主张的贾宝玉与薛宝钗的婚姻之间的矛盾线索，对原著进行了择译。原著中与这线索没直接关系的情节，大部分不在择译之列。其中，诸如《送宫花贾琏戏熙凤　宴宁府宝玉会秦钟》、《金寡妇贪利权受辱　张太医论病细穷源》、《王熙凤毒设相思局　贾天祥正照风月鉴》等，总计约数十回故事几乎整回未译。如此大删大减，必然会削弱《红楼梦》那广阔的社会内容和认识价值。在哈斯宝蒙译《红楼梦》时，他已经有了多年的翻译经验，若全译《红楼梦》是不会有很大困难的。他说："我要全译此书，怎奈学浅才疏，不能如愿，便摘出两玉之事，节译为四十回"(《总录》)。这话应该认为是托称之词。节译而非全译的主要原因，是原著的内容与蒙汉文化在当时互融程度之间的矛盾。在哈斯宝时代，汉文化影响蒙古文化，尚处于逐渐深入的阶段。《红楼梦》故事中所包含的文化精神，在当时还不是方方面面都容易为蒙古族读者所理解所接受的。这样，与其全译出来，增加读者阅读中的困难和烦琐之嫌，莫如择取易于为一般读者所理解的宝黛爱情故事，采取节译方式。况且，宝黛爱情故事，原本就是《红楼梦》最精彩最感人的部分。

《新译红楼梦》比较此前译者的蒙译本《今古奇观》，在行文方面显得更加贴切。其中，尤其是韵文体的诗词部分，能够比较严格遵循蒙古诗的韵律，又兼顾到汉文诗词的一些特征。这说明，哈斯宝此时已经形成了将汉文诗译为蒙文诗的独特风格，掌握了更多的诗词对译的技巧。《新译红楼梦》对原著也有所改写。其中，有几处特别有趣的改动。这里例举其二。其一是林

黛玉去世后，贾宝玉到潇湘馆悼念的一节。原著叙述的较为简单，改写后增加了新的内容。如宝玉远远望见潇湘馆的竹子便流泪不止，刚进入院子便有屋檐下鹦鹉叫"姑娘，宝二爷来了"，紫鹃等人听说宝玉来齐声大哭等等。宝玉进屋后又增加跪地嚎啕大哭、拍案高声道："可怜的林妹妹！你生前比谁都聪明，现今故去了，在天之灵也该明白的。我宝玉并非负心忘故，奈何得这傻病，咱们俩人让人家蒙蔽住了，你我二人活生生叫人家捉弄！你既已去，也罢了，我还留在这里作什么！"又大哭几次，晕厥过去。此后又坚持必亲自做过晚祭之后，方才离去。经过这番改写，使宝玉对黛玉的情义得到更直白的表现。但是这与《红楼梦》中文弱的宝玉性格又形成区别。特别是宝玉讲的那番话，当面痛斥贾母等人，毫无含蓄婉转，未免过于坦直。这明显是按哈斯宝的意愿和文化心态，重新塑造人物性格。

其二，是对刘姥姥家况的改写。如刘姥姥家中已有几亩好地，又掘出一口好井，种瓜菜，一年收入也不少，在村中也过上了"人"的生活。又如为板儿赐名王天合，写他在村中读书，后来又考取秀才。在贾府衰落时，刘姥姥还向凤姐、巧儿夸赞板儿，意欲讨巧儿嫁板儿。后来，巧儿也果然聘给板儿。哈斯宝长年生活在远离都市的蒙古地区，比较容易接触到普通的农牧民，对他们产生同情之心。关于刘姥姥家况的改写，大概即是他这同情之心的自然流露。

此外，《新译红楼梦》对原著中描写贾宝玉与秦钟等人爱昧厮混的情节多有删节。于是，贾宝玉形象中原有的纨绔习气也冲去许多。由上述这些情况看，可以说哈斯宝自称他的译本是与原著有所不同的"另一部《红楼梦》"（《总录》）亦非妄谈。

## 第三节　《红楼梦》评论

### 一、对宝黛爱情的评论

哈斯宝的《红楼梦》评论，包括《新译红楼梦》中的《回批》四十节，《序》一篇，《读法》一篇，《总录》一篇，总计约六万余字。其中，《回批》是主要部分。汉族小说评点，一般可分为回前批语、回后批语、眉批、侧批、夹行批等多种形式。哈斯宝评论《红楼梦》，只留存有回后批语，但借鉴于汉族小说评点的模式，却是勿庸置疑的。与同时代《红楼梦》评点诸家相比较，哈斯宝的评论显出更浓厚的理论思辨色彩。其原因之一，或许正是由于他将自己鉴赏和研究所得，集中写到回后批语之中。哈斯宝这种集中在回后写批语的方式，也影响到尹湛纳希，使他在《青史演义》中同样采用回后批语的方式。

哈斯宝的《红楼梦》评论，既注重艺术分析，又包含浓厚的感情色彩。他竭尽全力赞扬所爱，也竭尽全力斥责所憎，用极化的方式分类事物，将主体的感觉视为最重要的批评标准，成为贯穿《新译红楼梦》各回批语的基本方法。这显示出哈斯宝的直率、自信和缺少顾忌，也显示出蒙古族在思维方式上的某种所长与所短。

哈斯宝对贾宝玉与林黛玉之间的爱情，寄予最深切的同情，进行了最为炽热的赞扬。他认为，贾宝玉与林黛玉爱情中最值得肯定的一点，是他们相爱的“真诚”。正因为他们相爱出自真诚，所以使相爱能达到极限，闪烁出令人羡慕的光彩。“宝玉爱潇湘，出于真诚，而潇湘总思量宝玉是否知道我对他爱之已极。潇湘爱宝玉，也出自真诚，而宝玉总思量潇湘是否知道我对她爱之已极”。“你我相爱相知，心是一个。心是一个，那你就是我，我就是你”(第二十二回)。在《红楼梦》中，贾宝玉和林黛玉是具

有叛逆思想色彩的人物。贾宝玉讨厌尊儒读经，不致力仕途，也不为封建家族利益着想，一心混迹内帏，因此被封建卫道者视为"古今不肖无双"。林黛玉不遵守妇规，喜爱《西厢记》、《牡丹亭》一类爱情故事，支持贾宝玉的叛逆行为，追求知己的爱情，属于薛宝钗所谴责的"见了些杂书，移了性情"，"不可救了"的人物。这叛逆思想，在《红楼梦》中是贾宝玉与林黛玉相爱的基础。由于蒙古地区文化的特殊性所致，哈斯宝没有从这叛逆思想出发去评论贾宝玉与林黛玉的爱情。但是，他站在蒙古族文化的角度，强调美好的爱情应该建立在双方"真诚"的基础上，认为只有出自真诚的爱情，才能使相爱双方在感情上互相融为一体，同样也是符合原著精神的。《红楼梦》中的薛宝钗，也追求贾宝玉，可是这追求主要是为得到"宝二奶奶"的位置，不是建立在真诚相爱基础上的。

贾宝玉与林黛玉爱情的悲剧结局，特别是林黛玉在封建阶级迫害下的悲愤离世，深深震撼了哈斯宝的心灵。他对不幸者寄予无尽的哀伤与同情。"潇湘临终的言语情态，即使铁石心肠的汉子也要为之神伤心碎"（三十二回）。"才子佳人，实有人在，唯千载难逢而已。千载难逢，却一时突然相遇，唯不得为偶成双，误失离散，不就成了千古恨事么？人见此，怎能不心碎？若无动于衷，并不能算铁石心肠的男子汉，而是个愚人"（三十二回）。所谓"才子佳人"的"千载难逢"，也可以认为是对宝黛爱情故事之高度典型性的认定。在中国古典文学中，有许多美丽的爱情故事。可是，像宝黛爱情故事这样包含着深广的传统和时代内容的，具有如此震撼人心力量的，确属"千载难逢"，仅此而已。

哈斯宝是站在检讨蒙古族传统文化，将内地的孔孟之道与初步民主主义思想视为统一物的角度，评论宝黛爱情，乃至评论《红楼梦》中各类人物和事件的。哈斯宝正处于汉文化日渐深入

影响蒙古地区的转变时期。汉文化中孔孟之道与初步民主主义思想这对立的双方,对哈斯宝来讲也的确都具有新鲜的感觉。他以礼教作为是非的标准,同时又更为尊重自己的直觉感受,对自己所爱赞扬备至,对自己所恶怒斥有加。这使他在对宝黛爱情无以复加地讴歌的同时,又时时用封建礼教进行曲解。有人认为林黛玉阅读《西厢记》"有失女子之道"。哈斯宝便为林黛玉辩护说:"不可以如此责备黛玉! 作贼的想必最忌谈论偷盗,而常人又何必忌讳它? 黛玉并无那种行为,才能那样谈论。"(第九回)他认为,林黛玉其所以是"一位绝代佳人",乃是因她具备了封建淑女应该具备的"德言工容",从不曾"失去妇节"(同上回)。这自然是他出于对林黛玉的热爱而对其行为所作的曲解。但是,如果忽视哈斯宝所置身的蒙古族文化,用评论当时内地新旧文化冲突的标准去评论哈斯宝,那也是不科学的。

哈斯宝的难能可贵处,还在于他很是明确地指出了自己所推崇的宝黛爱情,与自己所遵循的孔孟学说之间矛盾的无法调和性。"孟子说:'男女授受不亲,礼也。'你我在此不能任性,上无父母之命,下无媒妁之言,使得你我不能处在一起! 你我心虽一个,却至终不能合在一起,这样活着勿宁死了的好! 唉! 又奈何死也不能在一起,现在只好面对而泣——这是何等的苦,何等的悲哀! 才子佳人这副苦衷肠岂是淫夫荡妇能理会的"(二十二回)! 哈斯宝的这番话,的确是说到了矛盾的关键处。《红楼梦》中,贾宝玉与林黛玉之间的爱情,自始至终是痛苦多于欢乐。这除了封建阶级的压迫外,相爱双方的不能彻底突破孔孟说教和封建道德规范也是重要原因。孟子所言"男女授受不亲"是不能违背的,可遵守孟子所言,男女双方就无法痛痛快快地相爱。可见,悲剧不仅来自环境,也来自相爱者的不能超越环境(小说中也是这样写的)。哈斯宝还将这由孟子所言造成的男女相爱却不能自由交往的痛苦,视为理解《红楼梦》故事的关键,说:"诸君

是否理会得这片苦衷肠？理会得的，我愿同他一起看这书，抄这书，评这书，议这书。若不理会，我就把书藏诸名山，引吭高歌，痛哭一通！”(同上回)这样坦然同情贾宝玉与林黛玉的爱情，又将这爱情不幸的根源归于亚圣孟子的教诲，这在当时“红学”领域，大约是仅有的。哈斯宝处于蒙汉文化交流的边缘地带，这使他容易发现到造成宝黛爱情不幸的深厚文化传统根源，同时又能够没有顾忌地写到自己的评论之中。

## 二、人物评论例析

哈斯宝关于《红楼梦》人物的评论，最具特色的是薛宝钗。其中，同样也反映出蒙汉民族之间在文化传统与审美标准方面的差异。

薛宝钗这位《红楼梦》中的冷美人，在仍然禀赋蒙古族梗直、坦率的性格，自谓“总是厌恶权术之诈”的哈斯宝眼中，成为最难以接受的人物形象，进行了无情的鞭挞和反复的声讨。他最讨厌薛宝钗在“品格端方”、“行为豁达”和所谓“浑然不觉”掩盖下的“深奸细诈”，“恶极残极”。他说：“这部书写宝钗、袭人，全用暗中抨击之法。粗略看去，她们都像极好极忠厚的人，仔细想来却是恶极残极。这同当今一些深奸细诈之徒，嘴上说好话，见人和颜悦色，但行为特别险恶面又不被觉察，是一样的。作者对此深恶痛绝，特地以宝钗、袭人为例写出，指斥为妇人之举。”(第五回)《红楼梦》第五回，写薛宝钗来贾府后，“行为豁达，随分从时”，“大得下人之心”。哈斯宝认为，薛宝钗实际上是“上对贾母、王夫人谄谀备至，下对仆妇丫环笼络讨好”，以便“千方百计僭夺宝黛之盟”。又说，小说通过这些细节“淋漓尽致地揭出了她是何等奸狡”(同上回)。惜春绘大观园画，宝钗提议要宝玉去帮助杂事。哈斯宝认为这是宝钗为使自己经常见到宝玉所设的计谋。薛蟠从南方置货回来，宝钗将一些乡土小礼物赠送黛玉。

哈斯宝引用“人离乡轻,物离乡贵”的俗语,斥责宝钗是有意刺痛黛玉的心,其狠毒“已胜过杨玉环讥梅妃”(第二十二回)。宝钗听说为自己定婚宝玉后,“始则低头不语,后来便垂泪”。哈斯宝认为这样写法“用意很深”,说宝钗那是“不知费了多大力气才挤出眼泪”(第三十一回)。在批评宝钗与宝玉成亲一节时,哈斯宝更愤慨难耐,怒骂有声,痛斥宝钗“真是连老鼠也不如。何等无耻! 何等无耻! 我见这等人,真想唾她一脸”(同上回)!

《红楼梦》中的薛宝钗是一位封建淑女。她不是作者歌颂的正面形象,但也很难将她归为心灵卑鄙,行为不端的人物。薛宝钗知书达礼,处事稳重,不喜偏激,能着眼大局和照顾方方面面。除非危及本人利益,或者为了保护自己,她是很少费脑筋谋算别人的。在《红楼梦》故事中,贾府的上上下下,甚至“刁钻古怪”的红玉,庸俗不堪的赵姨娘,大多都称赞薛宝钗的为人。哈斯宝将薛宝钗斥责为“连老鼠也不如”,乃是因为他戴着本民族的有色眼镜,观察另一个民族的文化现象。薛宝钗为人处事特别注重的是现实利益和成败得失。这与她出身善于度量利害的商人家庭有关。但是薛宝钗性格中,更具有意义的还在于体现着中国封建时代特有的某种文化性格:在规则与效果之间打擦边球,善于周旋人际关系,外表热情而内心冷静,致力外围工夫,用他人之口讲出自己想讲的话,乃至如同蒙古谚语中所说的“借别人的手捉蛇”等等。

在《红楼梦》中,典型的权术奸诈类人物是王熙凤。薛宝钗与王熙凤的区别是显而易见的。薛宝钗不是权术奸诈人物,可是她的言谈举止又暗示她与权术奸诈千丝万缕。哈斯宝禀赋蒙古族贵重坦率、梗直的文化因子,或者他自己也深受薛宝钗类人物的危害,所以痛恶薛宝钗形象,不遗余力地进行斥挞。尽管哈斯宝这斥挞有些偏激,却还是尖锐地把握了事物的本质,对从文化性格角度探讨薛宝钗形象的社会价值,也是很有启发意义的。

在《红楼梦》人物评论方面,哈斯宝与同时代著名"红学"评点家王希廉,存在着明显的对峙。王希廉称贾母"仁厚诚实","福寿才德"俱全,哈斯宝则说贾母是"可鄙"的"老猴子",谋害林黛玉的罪魁,今日"偏亲"这个人,明日"疏远"那个人,处事"不公"的"老妖婆";王希廉称贾政"有德",哈斯宝则说贾政是"假正经","假孝顺",行为"竟同薛蟠一样";王希廉称赞薛宝钗"有德有才","落落大方","正大光明","事事宽厚","规劝黛玉是极爱黛玉",哈斯宝则斥责薛宝钗"深奸细诈","恶极残极","奸狡狠毒,诡计多端",规劝林黛玉是"行权弄术","要打掉她逞强好胜之心";王希廉称袭人"实为丫头中出类拔萃之人",哈斯宝则说袭人是"妇人中的宋江",对贾宝玉与女孩子们交往暗怀"私心妒意"的"奸谄之徒";王希廉称贾宝玉"才德另是一种,于事业无补",亦即不走封建道路的人,哈斯宝则赞扬贾宝玉是"神童",是"才子",能"真诚"爱林黛玉;王希廉指责林黛玉"一味痴情,心地偏窄",与贾宝玉"恣意戏谑","行踪诡秘","不知正道",甚至诅咒她为"短命人",哈斯宝则赞扬林黛玉"志如松子之坚","真诚"地爱贾宝玉,"真是一位绝代佳人",她的不幸夭亡,"即使铁石心肠的汉子也要为之神伤心碎"。这样的例子还可以举出许多。

王希廉《新评绣像红楼梦全传》,初刊于1832年。哈斯宝为《新译红楼梦》撰写评语,则在1847年至1848年之间。哈斯宝读到王希廉评本,不是很困难的。王希廉说"《红楼梦》一书全部最要关键,是真假二字"。哈斯宝也说《新译红楼梦》"全四十回的大纲便是真假二字"。这类相似之处有许多,说明哈斯宝确实是认真研究过王希廉评本的。他为《新译红楼梦》撰写评语,甚至可能也是对当时流行甚广的王希廉评本中的观点进行反批评。

王希廉关于《红楼梦》人物的评论,是以封建卫道者自居的。这些评论,不仅多有违反原著的精神,甚至还包含着对原著精神

的有意诋毁。哈斯宝关于《红楼梦》人物的评论,则基本把握了原著的精神。他对王希廉的反驳,具有用初步民主主义批判封建主义的性质。

### 三、关于《红楼梦》艺术风格与历史地位的认识

《红楼梦》是一部以白描见长、不追求情节起伏跌荡著称的作品。小说的全部故事,都是围绕贾府的日常生活铺叙开的,很少令人紧张的悬念,也没有惊心动魄的冲突。但曹雪芹那天才的语言才能,缜密的驾驭结构本领,特别是那对社会生活深邃的洞察力,却使《红楼梦》成为脍炙人口的文学巨著。

哈斯宝对《红楼梦》的风格有十分深刻而独到的理解。他将小说划分为两种。一种是以情节的曲折跌宕、“热闹骚噪”见长,通过环环相扣的情节变化和悬念,吸引着读者去寻求最终的结局。另一种是以情节的细微缜密,“文章之神灵微妙”见长,万花筒般内涵丰富的语言,如同迷宫般多层面的结构,令读者百读不厌和产生无穷的回味。他认为,《红楼梦》属于这后一种作品,其“文思之深有如大海之水,文章之微妙有如牛毛之细,络脉贯通,针线交织”,令探寻者由崇敬而产生“井底窥测星宿”的叹息。他强调阅读文学作品,只有遵循作品的风格才能获取其价值。“读此书,若探求文章的神灵微妙,便愈读愈得味,愈是入神;若追求热闹骚噪,便愈读愈乏味,愈是生厌。寻求热闹故事的人自不愿看我译的书,我也压根儿不愿那种人读我译的书”(《读法》)。他还说,读《红楼梦》这类“神灵微妙”的文学佳品,“案头必备高香清茶才应开读。点高香,是为报答作者写出这部如锦似绣的文章,留给我辈赏心悦目。沏清茶,是要洗涤我辈几天积下的愚心浊肠,赏心悦目,读此锦绣文章”(第十二回)。也就是说,要有很好的心态,有阅读高雅文学的愿望。

用“文章之神灵微妙”概括《红楼梦》的风格和艺术成就,是

哈斯宝的一大创见。哈斯宝在《新译红楼梦》回批中，也是沿着探寻作品的“神灵微妙”这一艺术原则，进行具体分析和评论的。其中，又以分析小说的结构艺术最为突出。

哈斯宝强调，小说在叙事结构上应该有层次感，如同事物的发展，有一个由远及近，由隐及显的变化过程。在《红楼梦》中，大凡人物出场，其先总有借他人之口提述之语，大凡一件冲突的爆发，其先总有隐隐约约的伏笔。哈斯宝称赞这描写方式是“凡写实事，都不平淡描述，定要先虚写一笔作引子”（第十回），“眼观彼处，手写此处，或眼观此处，手写彼处，便见文章异常微妙”（第十五回）。

哈斯宝反对故作玄虚，以吊人胃口，但又主张小说中的情节不应该平铺直叙，而应该有起有伏，不应该总是紧锣密鼓，而应该有缓有急。他以《秋爽斋偶结海棠社》一回中，众人如何由写海棠诗聚在一起，又如何从海棠说到别处，最后终于回到写海棠诗的过程，说明“文章的奇妙处”在于“选中题目之后，并不全盘写出，必从远处绕来，曲曲折折，最后正好点在本题上”（第十五回）。他又以《刘姥姥醉卧怡红院》、《金兰契互剖金兰语》、《琉璃世界白雪红梅》等回中的故事，说明《红楼梦》如何善于处理故事内容方面的缓急相间。“上一回令人心迷眼乱，如花似锦，热闹异常，下一回令人清心净目，有如琉璃水晶，也很热闹。若两处热闹连在一起，便不免吵扰，不能不使人耳噪眼乏，因此中间写出这一段恬境雅音，特地使读者有一番心旷神怡。……这书真是无妙不备”（第十八回）。

《红楼梦》在描写类同事件中的同中有异，互不雷同，在描写不同事件时的异中见同，前后照应，也受到哈斯宝的十分赞赏。他将《蒋玉函情赠茜香罗》中薛蟠的酒令，与《史太君两宴大观园》中刘姥姥的酒令作比较，其后说：“本书写红火热闹处，定要两事遥遥相对，写一样的两件事，又同又异，异中见同，缝合得十

分工巧。"(第十六回)他又以撵司棋、退入画故事中诸多人物的不同表现,称赞"写同类事定要写出两样","可见作者的妙手"(第二十五回)。

哈斯宝评论《红楼梦》的艺术成就时,十分注重事物的辩证关系和遵循事物发展的客观逻辑。他认为"文章之妙不在于事先可料变化反复,而是在于事出突然且又合乎事理"(第十四回)。如果小说中发生在后面的故事,尚未读到时就已经能够预料,那便会使读者乏味。可是,如果情节的发展违背常理,那么其发展变化的超乎预料,又会令读者感到怪异,无法唤起审美的共鸣。哈斯宝主张小说应该在较少的文字中,传达出较多的内容。"文章中,有笔至意尽的,这不足为奇。笔不至而意已尽,才是奇妙"(第二十七回)。同时,他又认为小说应该在有限的情节中展现无限的内容,"文章必有余味未尽才可谓妙"(第三十五回)。《红楼梦》所以能"绝超他书",百读不厌,正是由于有无尽的余味。

哈斯宝《红楼梦》艺术评论的一个重要特点,是比喻之生动和贴切。他注重由近及远,由此及彼,由浅及深的推论,善于借助比喻,将批评文字写得有滋有味。天上白云的涌动变化,地下尘土的随风飘扬,棋艺高手落子时的"以尾作首之计",画家作画中的"暗中烘托之法",都被他借用过来,形象说明《红楼梦》艺术手法的精细和缜密。在《新译红楼梦》第三回回后批语中,有一段谈论小说要顺应人们审美心理活动的文字,便写得很是生动。

> 文章有拉来推去之法,已用在本回。所谓拉来推去之法,好比一个小姑娘想捉一只蝴蝶作耍,走进花园却不见一蝶。等了好久,好不容易看见一只蝴蝶飞来,巴望它落在花上以便捉住,那蝶儿却忽高忽低、忽远忽近地飞舞,就是不落在花儿上。忍住性子等到蝶儿落在花上,慌忙去捉,不料蝴蝶又高飞而去。折腾好久才捉住,因为费尽了力气,便分

外高兴，心满意足。

这显然也是一节阐明艺术辩证法的好文字。哈斯宝用小姑娘比喻读者，用飞舞的蝴蝶比喻作品中的情节，用小姑娘捉蝶中的反反复复，比喻读者阅读作品中情节的过程，显得十分贴切而具体。如果作品的情节过于直白，缺少曲折，使读者一览无遗，那就如同小姑娘伸开手就捉到了蝴蝶，不会产生很强的审美感受。因此，作者构思情节，也就需要考虑到适应读者的审美心理。具体到《红楼梦》，哈斯宝用这节文字，剖析了贾宝玉与林黛玉初次相见的情节。哈斯宝认为贾宝玉与林黛玉的这次相见，本是读者急于想读到的情节，可是作者却偏偏插入许多其他细节，使读者不能很快读到，于是便更加强了这一情节的艺术感染力。他最后又用反问的方式称赞道："作者的笔是神是鬼？为何如此细腻工巧？"在《新译红楼梦》的回后批评中，有许多这类用浅显的事物说明深奥道理，从而对小说中情节作出精到分析的例证。

为使读者能够更充分地认识《红楼梦》的崇高价值，哈斯宝在评论中还十分重视比较的方法。他立足中国文学发展史的宏观角度，不止一次地指出《红楼梦》的艺术成就，已经远远超过被人们称誉的诸才子书以及《三国演义》、《金瓶梅》等著名小说。他说：《红楼梦》中"具备诸才子书所写不出的笔法"（第十六回）。他认为，在更为严格地遵循现实主义创作道路方面，在按生活和作品矛盾线索的自身规律构思情节和着墨描写方面，诸才子书也远不及《红楼梦》："读诸才子书，见其每回之末定要故作惊人之语，以图读者必欲续读下去。此法屡用，千篇一律，便朽俗无味了，怎及本书务求实事实理。生奇处果真有奇，惊人处确属可惊。"（第二十六回）他还援引脍炙人口的项羽的故事、诸葛亮的故事，称赞曹雪芹的艺术天才："作者的笔，已经到了如此妙境，

若写会稽起兵，乌江自刎，不知要使多少英雄豪气横发；若写白帝城托孤，五丈原祭星，又不知要使多少忠臣热泪满襟。"(第十三回)《三国演义》中有一节"许田射鹿"的故事，暴露曹操的奸诈与野心，常为人们所称道。哈斯宝则认为，《红楼梦》中薛宝钗将自己漱口剩下的半杯茶递给林黛玉饮用，"仅只这几行文字便可同'许田射鹿'一章媲美"(二十一回)。可见，他对《红楼梦》艺术表现力之称赞，已经达到无以复加的程度。

哈斯宝对中国文学史上以擅长描摹日常生活著称的《金瓶梅》，也有过精细的研究，并曾经为其艺术表现力所深深折服。但是，在经过与《红楼梦》比较之后，他形成新的看法，认为《红楼梦》的艺术成就远在《金瓶梅》之上："我读《金瓶梅》，读到给众人相面，鉴定终身的那一回，总是赞赏不已。现在一读本回，才知道那种赞赏委实过分了。《金瓶梅》中预言结局，是一人历数众人，而《红楼梦》中则是各自道出自己的结局。教他人道出，哪如自己说出？《金瓶梅》中的预言，浮浅；《红楼梦》中的预言，深邃。所以此工彼拙。"(第九回)这里，哈斯宝虽然仅以"鉴定终身"一节为例进行比较，实则反映出他对两部小说艺术成就的总体认识。

《红楼梦》是中国古典文学的最高峰。哈斯宝关于《红楼梦》在艺术成就上"绝超他书"的观点，在其后已日渐成为多数研究者的共识。但是，在哈斯宝时代，"红学"中这样去考察《红楼梦》者并不多。那时的"红学"家，就书论书，坐井观天者较多。他们缺少文学发展史纵向的宏观比较观念，即或偶有比较者，也难以摆脱诗文为正统，小说属杂著的传统观念，得出在中国文学史上《红楼梦》"绝超他书"的结论。哈斯宝蒙汉兼通，两种不同民族文化的交融与反差，使哈斯宝很容易形成观察问题时的比较眼光。此外，哈斯宝缺少以小说为杂著的偏见。这些因素的综合，使他能够发现《红楼梦》在中国文学史上"绝超他书"的崇高地

位。

**四、汉族评点派的影响**

哈斯宝的《红楼梦》评论，明显受到了汉族评点派的影响。他在《新译红楼梦》回批中使用的许多术语，诸如"宾主之法"、"穿针引线之法"、"隔年撒种之法"、"旁敲侧击之法"、"以首作尾之法"、"牵线动影之法"等等，大多都源于汉族评点派。根据对《新译红楼梦》回批的分析，可以发现对哈斯宝影响较大的，有金圣叹的《第五才子书施耐庵水浒传》、《第六才于书西厢记》，张竹坡的《批评第一奇书金瓶梅》，王希廉的《新评绣像红楼梦全传》等。其中，又以受金圣叹影响最深。哈斯宝极为推崇金圣叹。他说："此种妙理，若问我是如何悟出的，是读此书才悟得的。若问此种悟会是向谁学得的，是金人瑞圣叹氏传下来的。卧则能寻索文义，起则能演术章法的，是圣叹先生。读小说稗官能效法圣叹，且能译为蒙古文的，是我。我，是谁？施乐斋主人耽墨子哈斯宝。"（第二十回）可见，哈斯宝是以金圣叹学生自居的。

金圣叹评点《水浒传》，强调人物的个性化，对后世影响很大。哈斯宝仿效金圣叹，也从个性化角度称赞曹雪芹塑造人物的成功："他写紫鹃，活是一个智人志士；写黛玉，真像一派宗师；写赵姨娘，真是一个游荡的鬼魅；写凤姐，真像一个奸佞之徒。"（第三十回）金圣叹说："一部书中，写一百七人最易，写宋江最难；故读此一部书者，亦读一百七人传最易，读宋江传最难也。盖此书写一百七人处，皆直笔也，好即真好，劣即真劣。若写宋江则不然，骤读之而全好，再读之而好劣相半，又再读之而好不胜劣，又卒读之而全劣无好矣。夫读宋江一传，而至于再，而至于又再，而至于又卒，而诚有以知其全劣无好，可不谓之善读书人哉！然吾又谓由全好之宋江，而读至于全劣也犹易，由全劣之宋江，而写至于全好也实难。"哈斯宝仿效金圣叹，认为《红楼梦》

中最难识别的人物是薛宝钗,最难描写的人物也是薛宝钗:“读此书,看那许多人的故事都容易,唯独看宝钗的故事最难……但我又说,看出全好的宝钗全坏还算容易,把全坏的宝钗写得全好便最难。”(第三十八回)

哈斯宝还曾受到张竹坡评点《金瓶梅》的影响。例如,关于何以会出现《金瓶梅》这部作品,张竹坡说:“此仁人志士,孝子悌弟,不得于时,上不能问诸天,下不能告诸人,悲愤呜咽,而作秽言以泄愤也。”哈斯宝则说:“《红楼梦》一书的撰著,是因忠臣义士身受仁主恩泽,唯遇奸逆挡道,谗佞夺位,上不能事主尽忠,下不能济民行义,无奈之余写下这部书来泄恨书愤的。”(《读法》)再如,张竹坡说:“天下最真者莫若伦常,最假者莫若财色。”可是,又“竟至有假父假子假兄假弟之辈”,“上误吾之君,下辱吾之友,且殃及吾之同类……是使吾欲孝而已为不孝之人,欲悌而已为不悌之人,欲忠欲信而已放逐谗间于吾君吾友之侧”。张竹坡的这些议论,也被哈斯宝略加改动后吸收到《新译红楼梦》的《总录》之中。

此外,有许多例子说明哈斯宝也曾受到王希廉评点《红楼梦》的影响。

哈斯宝评论《红楼梦》,受到金圣叹、张竹坡和王希廉等人评点的影响和启发,却又能超越影响者之外。他师法金圣叹,但没有囿于金圣叹对诸才子书的推崇,明确提出了《红楼梦》的艺术成就已经远远超过诸才子书的观点;他吸收了张竹坡评点《金瓶梅》的一些方法和用语,却得出了《红楼梦》与《金瓶梅》相比较“此工彼拙”的结论。至于王希廉,哈斯宝的评论更多的还是针锋相对式的反驳。可见,哈斯宝在接受他人文学评点影响中,表现出很强的自主性。这是他能够写出具有自己特点的《红楼梦》评论的根本原因。

## 第四节　文学思想的民族特色

### 一、反对民族虚无主义和积极借鉴汉族文学

哈斯宝作为十九世纪蒙古族杰出的文学批评家，能够对《红楼梦》作出独到的评论，促进蒙汉文化的交流，这并不是偶然的。这不仅与他所处的历史环境有关，而且还与他那具有时代和民族特色的文学思想密不可分。因此，透过他关于《红楼梦》的评论，以及他为蒙译本《今古奇观》增写的《序》，也可以发现到他那包含着深刻内容的文学思想与文学主张。

关于哈斯宝的文学思想与文学主张，可以概括为如下几个方面。其一，是反对民族虚无主义，发展本民族文学的信心；其二，是立足于发展本民族文学，积极学习和借鉴先进的汉民族文学与文化；其三，是提出"忠"与"奸"对立的审美观念。

十九世纪，随着汉族文化在哈斯宝的家乡土默特右旗、乃至整个卓索图盟和内外蒙古的其他一些地区影响的日渐深入，蒙古族中通晓汉文的人也逐渐多起来。面对历史悠久、底蕴深厚、涵盖力极强的汉族文化，哈斯宝家乡的一些通晓汉文的蒙古族文人，产生了民族虚无主义情绪。他们开口闭口"之乎者也"，以能够一知半解地引述儒家经典，讲述内地历史自诩。他们对蒙古族文化相对落后的状态感到自卑，甚至认为蒙古族没有诗，对蒙古族文学的发展失去了信心。哈斯宝那非凡的天赋，强烈的民族自尊感，使他还在初出茅庐的青年时代，便敏锐地意识到民族虚无主义的危害和不合理。在为《今古奇观》蒙译本增写的《序》中，哈斯宝说："有人对我这样讲：'我们蒙古文的确不如汉文。不必谈及其他，仅以诗而论，在汉文中乃是首位，可是我们蒙古文有诗吗？由此可见，的确无法相提并论。'"对这样的讲法，哈斯宝反驳道："既然我们蒙古族无诗，那么你又是如何得知

(蒙语中)'诗'这个名词的呢!"在那人无言以对之后,哈斯宝又说:"并非我们蒙古族无诗,而是你不了解事实。过去,蒙古族中也出现过许多诗人。只是到了如今,丢弃了传统,没有了规则,正如您一样,唯以汉文与满文为重,忘记了自己的根基。"他还十分鄙视地批评轻视蒙古族文化的一些蒙古贵族上层,说:"如今一些识见浅薄,话语平庸的俗人,靠父兄之恩,方才识得汉文中的'之乎者也',便手舞足蹈起来,不知道自己源于何处,自己的根本又在哪里,极力……贬低蒙古文,真是令人可气又可笑。"哈斯宝的这些议论表现出一位正直的文化人对本民族文化的严肃态度。

哈斯宝主张每个民族都要以本民族文化作为根本。他说:"我们就是学贯九种学问和四种文字,也应该以蒙古族文化为根本。"哈斯宝的这一主张,十分鲜明地贯彻在他的文学活动之中。为着发展蒙古族的文学,他在"奸逆挡道"、"谗佞夺位"的不利环境下,孜孜不倦,几十年如一日,坚持文学翻译和文学批评活动,终于成为一代著名的翻译家和文学批评家。当他发现《今古奇观》这部汉文名著尚未译为蒙文,不能为蒙古族读者所阅读时,他"心中深为懊丧,于是废寝忘食,增删翻译"。为着驳斥蒙古族无诗的谬论,他钻研蒙古族诗歌韵律,努力在自己的译著中,将原著中的汉文诗按诗体形式译为蒙文。

哈斯宝认为,身为蒙古族文人却轻视蒙古族文化,乃是忘记自己的"本源"和"根基"。这不仅反映出他对蒙古民族的热爱之情和对发展蒙古族文化的使命感,而且反映出他已经形成了某种朦胧的意识,即民族文化对每个民族而言,无论是发达的,或是相对不甚发达的,都同样具有平等和无可替代的地位。哈斯宝生活在中国社会向近代转变的时期。在他关于蒙古族要以蒙古族文化为"根基"的主张中,所深含的正是近代民族启蒙思想的萌芽。

哈斯宝反对民族虚无主义，但不是夜郎自大，排斥他民族的优秀文化，拒绝向兄弟民族学习。他说，自己主张要以蒙古族文化为"根基"，只是"为着不要摒弃我们的蒙古文字，却不是反对学习满文和汉文"。哈斯宝对精深博大的汉族文化，怀有深深的景仰之情。他称赞金圣叹"卧则能寻索文义，起则能演述章法"，自己则是"效法圣叹"，坦然以金圣叹的学生自居。他说自己"读了这部《红楼梦》，更是欢喜爱慕"，又称自己是"作者世后的知音"。哈斯宝在《新译红楼梦》的回后批语中，从《诗经》、《论语》、《孟子》等经典，到《三国演义》、《隋唐演义》、《金瓶梅》等通俗小说，大量引用了汉族文化中的各类著作。这说明他对汉族文化有广博的知识和多年的研究。在《新译红楼梦·序》中，他说自己厌倦"在众人面前炫耀德行，显赫一时，侍从载道，人仕为国家操劳，喜则慨颁赏赉，怒则刑罚加人"的贵族生活方式，而羡慕汉族文人"案上摆列墨砚，两边堆起笔纸，有兴则信手赋诗，厌倦则翻阅典籍"的清雅生活。他将翻译汉文著作视为自己一生的追求，致力于"读古人书，修自己心性，趁这时光作一番译著之业"。他也因此而成为十九世纪蒙汉文化交流的开拓者。

哈斯宝推崇《今古奇观》，赞美《红楼梦》，景仰孔子，师法金圣叹，却又不忘蒙古族文化这个"根基"。这使他在对汉族文化的推崇和赞美之中，又显示出自己的选择和创意。即使对孔子这样的汉文化圣人，哈斯宝也敢于进行批评。孔子说："岁寒然后知松柏之后凋也。"哈斯宝却说："这不对。蒙古人说：'好人从小，好马自驹。'这才对。"（第十回回批）实则各有道理。

在文学翻译和文学批评活动中，哈斯宝主张独立己见，有所创新。

在《新译红楼梦·总录》中，哈斯宝在总结自己的翻译和批评之后说："我就是这样解说，这样批评的。有人说作者原意实为如此，还有人说实非如此。若实为如此，我便是作者世后的知

音。若实非如此，则摘译者是我，加批者是我，此书便是我的另一部《红楼梦》。未经我加批的全文本则是作者自己的《红楼梦》。"这段铿锵有力、落地留声的话语，体现出在文化借鉴方面哈斯宝所具有的勇于拿过来为我所用的创新精神。翻译家很少有人说自己的译著也许不符合原著精神，批评家大多都认为自己的批评更合于原著。哈斯宝却认为译著并非必同于原著，批评也可以传达出批评者的新意，从而成为自己的"另一部"著作。哈斯宝即是按拿过来为我所用的主张，从事翻译和批评活动的。因而他的文学翻译和批评，也多有成为他自己"另一部"著作的性质。这些具有"另一部"性质的译著，更合于蒙古族的文化心态和审美心理，在特定历史环境下也更有利于原著文化精神在蒙古地区的传播。事物总是在辩证中发展的。在文学影响的某个特殊阶段，影响一方部分转化为被影响一方，常常是使影响效果发挥极致的最佳途径。哈斯宝在文化借鉴中，拿过来为我所用，写出我的"另一部"著作的主张，成为指导近代蒙古族文学以创新姿态接受汉族文学的一面理论旗帜，有力地推动了蒙古族文学和蒙汉文学关系的发展。

## 二、"忠"与"奸"对立的审美框架

在审美标准方面，哈斯宝也显示出自己的民族特色。这便是在《红楼梦》人物论中的"忠"与"奸"的对立。喜爱"忠"，讨厌"奸"，是各个民族中普遍存在的观念。哈斯宝的特殊性，在于他将"忠"与"奸"的对立推到极限，成为评论"真、善、美"与"假、恶、丑"的最主要标准。他赞美贾宝玉与林黛玉的爱情，是因为"宝玉爱潇湘，出于真诚"，"潇湘爱宝玉，也出自真诚"(第二十二回)。他特别讨厌薛宝钗和花袭人，是因为她们是"深奸细诈之徒，嘴上说好话，见人和颜悦色，但行为特别险恶而又不被觉察"(第五回)。贾政用砚打谜，哈斯宝认为这细节是在揭露贾政用

砚来"弄虚作假"(第九回)。《红楼梦》中有一个丫鬟被唤为"傻大姐",哈斯宝认为她的"傻",是智之极。因为,"诸忠之中混入一奸,必为恶。故诸奸之中进去一个忠,定说他更恶。在习而相远的一群奸诈之人中,有一个本性相近的正直人,便得了一个'傻'名"(第三十回)。所以"傻大姐并不傻,凤姐才真正傻"(第三十一回)。

在《新译红楼梦》的回批中,哈斯宝还将喜"忠"厌"奸"的审美框架引申到关于历史人物的评论中。"往时读《汉书》,读至刘季召见英布,'踞床洗','故峻其礼,令布折服;已而美其帷帐,厚其饮食','以悦其心',我总是厌恶权术之诈。现在宝钗在蘅芜院无人处,讥笑黛玉有失检点,想要打掉她逞强好胜之心,又在稻香村聚会中夸她说笑有趣,迎合黛玉,其权术奸诈与《汉书》合如拍掌,何等之巧! 汉王那套计谋,只能对付英、彭、韩信之流,如何得在良、平、郦生面前卖弄?而今宝钗这套狡计只能骗贾、王、袭人之辈,如何骗得了潇湘妃子"(第十八回)?刘邦是历史上著名的开国之君。为实现自己的政治目标,使用韬略、计谋或者权术,以服部众,也是不可避免的。哈斯宝仅仅因为刘邦对英布用权术以笼络其心,便讨厌他,将他与《红楼梦》中的薛宝钗、花袭人列为一类人物,未免使人们感到偏颇。可是,这又表明在哈斯宝的思想中,"忠"与"奸"的对立的确占据着特别重要的位置。

哈斯宝曾经有过"奸逆挡道,谗佞夺位"的经历。这应该是他特别厌恶"权诈"和喜爱"真诚"的重要原因。但是,如果由此而将哈斯宝"忠"与"奸"对立的审美框架,视为他个人的现象,那就难免有失于简单和表面化了。

在近代蒙古族故事本子新作中,"忠"与"奸"的对立,乃是经常出现的一个基本主题。在著名故事本子"五传"中,塑造出一大批世代忠于社稷,为保卫大唐江山与阴谋篡位的奸逆斗争,反

抗敌国侵略的忠臣良将形象。同时,也塑造出一大批怀有野心,陷害忠良,外部暗通敌国,内部觊觎权位的奸臣形象。这些对立的人物形象及其反复较量,与哈斯宝"忠"与"奸"对立的审美框架是完全一致的。在《青史演义·纲要》中,尹湛纳希曾列举蒙古族十二种"不好",十种"好"。又说,这十种"好"概括起来便是"没有麻烦","没有麻烦"即是"直爽"或"梗直",能够"梗直"便已近于"忠诚"。他认为这是蒙古族在成吉思汗时代做出伟大业绩的根本原因。可见,尹湛纳希也是从"忠"与"奸"对立角度,分析蒙古族的民族性格及其历史的。在《青史演义》中,尹湛纳希还怀着敬仰之情塑造出蒙古族智慧人物形象——木华黎。但在小说的回后批语中,尹湛纳希又出于热爱,称木华黎是"憨人"或"傻人"。这与哈斯宝在议论《红楼梦》中傻大姐时,将"傻"与"忠"类同的看法也是相近的。

在追求效果与遵守准则之间,更为重视遵守准则,这是蒙古游牧文化的一个重要特征。还在古代的时候,蒙古族在评价一个人时,就特别看重他的忠诚与否。这可以从《蒙古秘史》中找到许多例证。闻名中亚的大将者别,其所以能被成吉思汗引为"伴当",是因为他坦率地承认自己过去曾经射伤成吉思汗。成吉思汗在杀死宿敌札木合之前,先处死他的五个伴当,是因为这五个人为投靠成吉思汗,主动捉住了他们的首领札木合。可见,成吉思汗在取舍人时,也首先看他品质方面的"忠"与"奸"。此外,除蒙古《格斯尔可汗传》中有一位很是近于"内奸"的晁同面外,在传统的蒙古族英雄史诗中,是很少描写"内奸"一类形象的。许多事实说明,在蒙古族传统观念中,"奸"要比敌对更令人厌恶。可以说,哈斯宝以"忠"与"奸"的对立为审美框架,评论《红楼梦》中的人与事,乃是蒙古族传统观念的继承与延伸。

哈斯宝在评论《红楼梦》中人物时,还有一个重要特点,是将复杂的对象单纯化,先推至极限而后再议论。这与汉文化的注

重“持中”的传统，有着很明显的区别。《红楼梦》在塑造人物形象方面的突出成就，是好人不是全好，坏人不是全坏。可是，哈斯宝在评论《红楼梦》中人物形象时，却坚持好人全好，坏人全坏。他认为贾宝玉与林黛玉是好人，于是处处讲他们如何好，甚至曲解小说情节为他们辩护。他认为薛宝钗、花袭人是坏人，于是执意在她们的言行中寻找她们是如何坏。哈斯宝这将复杂对象单纯化的思维模式，在古代蒙古社会中也具有普遍性。这正如尹湛纳希所说，蒙古族的所长是“没有麻烦”，自然在思考问题时也不会追求“麻烦”。哈斯宝精通汉学，可是在评论《红楼梦》中的人与事时，却仍然在使用蒙古族的“眼睛”。其缺点是有失公允和难免偏颇，其所长是易于把握对象的主要方面，亦即本质方面。哈斯宝在评论《红楼梦》人物时，能够比较准确地区分其中的对立的营垒，与他将复杂对象单纯化的思维模式，存在着密不可分的联系。

## 第五节　历史地位及影响

十九世纪，是蒙古族文学走向自觉和成熟的时期。在蒙古族文学发展的这历史性变迁时期，哈斯宝通过他的文学翻译和理论批评活动，发挥了启迪和指导大批后来者的一代宗师作用。

在哈斯宝之前，汉文著作的蒙文翻译活动，还主要局限在儒家经典和历史著作方面。有明确年代记载的小说翻译，仅阿日那的一部蒙译本《西游记》。自哈斯宝翻译《今古奇观》开始，汉文小说的蒙文翻译活动日渐活跃，终于形成前所未有的规模，对蒙古族文学的发展和蒙汉文化交流产生了深远的影响。哈斯宝节译中国古典文学中的优秀作品《红楼梦》，堪称是当时最成功的文学译著。哈斯宝译编的《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》为当时蒙古族借助翻译而实现创作提供了极为有效的范例。正是在

《新译红楼梦》、《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》的首开先河之后，在近代出现了大批按蒙古族的审美理想有所选择、有所创意的汉文小说译本。其中有许多译著，可以归入哈斯宝所说的“我的另一部”，在推进蒙古族文学发展中占有重要地位。此外，《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》，无论思想内容、故事题材或资料来源方面，又与后来广为流传的蒙古族话说中原——即蒙古本子故事有着千丝万缕的联系。称《唐宫逸史》和《唐宫逸史补》是蒙古族故事本子新作的雏形，那也绝非虚妄之谈。

哈斯宝又是近代蒙古族小说批评史的开创人。他对《红楼梦》所进行的独到的评论，不仅在蒙古族文学史上，而且在中国文学史上也占有重要地位。哈斯宝通过评论《红楼梦》，将这部伟大作品和产生它的中原文化介绍给蒙古族，对促进和提高蒙古族的文学鉴赏活动，对《红楼梦》在蒙古地区的流传和推动蒙汉文化交流，对近代民主思想在蒙古地区的萌发和传播，都产生了深远的影响。哈斯宝立足蒙古族文化评论《红楼梦》，借助分析《红楼梦》中的人物和事件，将蒙古族传统的审美观念转化为理论形态，不仅为蒙古族文化发展做出杰出贡献，而且直接促进了蒙古族长篇小说创作的发轫。哈斯宝那广博的知识，精湛的艺术分析，深刻的理论洞察，乃至在“奸逆挡道，谗佞夺位”环境下的挺拔不屈，都成为尹湛纳希的榜样，指导和鼓舞了尹湛纳希的文学创作活动。没有哈斯宝的小说评论和翻译活动，也就不会有尹湛纳希那巨大的小说创作成就。

哈斯宝既有过锦衣玉食、可以以宋孝宗自况的幸运经历，也有过“奸逆挡道，谗佞夺位”的痛苦。但无论在哪一种境遇时，他都自觉肩负了发展民族文化的使命。为发展蒙古族文化，他积极借鉴汉文化，促进了蒙汉文化交流。哈斯宝的文学主张和实践，后来在尹湛纳希的著述活动中得到积极反响。

哈斯宝为了反驳蒙古族无诗的错误观点，使汉文小说中的

诗词能更为贴切地译为蒙文诗歌，经过积极探索，率先将汉文五言诗和七言诗的某些特点，运用到蒙古族诗歌创作中。这种新的诗歌形式，在近代东南蒙古地区曾经产生广泛影响。哈斯宝的《新译红楼梦》，在问世之初便传入到忠信府，在影响尹湛纳希之外，还影响到近代蒙古族著名诗人古拉兰萨和贡纳楚克。

总之，哈斯宝是一位近代蒙古族文学史和蒙汉文学关系史上牵动全局的人物。他的文学翻译和文学批评活动，几乎可以在其后的近代蒙古族文学各种重要文学现象中寻找到蛛丝马迹，乃至直接的影子。由此也可以说，哈斯宝是一位对近代蒙古族书面文学几乎所有的重大体裁、重大题材、重要观念的形成都产生了直接或间接影响的人物。将他对蒙古族文学的贡献，仅仅局限于个别领域是不符合实际的。如同尹湛纳希一样，哈斯宝在蒙古族文学史上也应占有光辉的一页。正是哈斯宝，第一次敲响近代蒙古族文学走向繁荣的钟声。

# 第二章　诗　歌

近代文人诗歌，包括内蒙古东部地区土默特右旗的古拉兰萨及其兄弟的诗歌创作，西部鄂尔多斯地区的贺希格巴图、丹金旺吉拉的诗歌创作。这时期喀尔喀的诗人丹津拉布杰也留有许多蒙文诗和藏文诗的创作。他们的作品以不同风貌代表着不同地区的特色，所以这时期的文人诗歌创作，显示出蒙古族文人文学在描写现实生活方面的多姿色彩和一片繁荣发展的景象。

## 第一节　古拉兰萨的诗歌

古拉兰萨（1823—1851 年）[①] 是近代蒙古族著名小说家尹湛纳希的长兄，其生平所见资料甚少，很难详尽述及，但从他遗留下的诗篇中略知端倪。他在"忠信府"几乎度过了一生，自幼学习蒙文、满文，熟读《四书》、《五经》，吸取了丰富的蒙汉文化知识，所以他刚跨入青年时代，已是一个对蒙汉古代历史、古典文学知识较为丰富的人。他是长子，事必躬亲，多所应酬，可说是为人早熟，对社会人情了解甚多。他不习惯于迎来送往，与一些禄蠹为伍，总想在书中寻求乐趣，因而不理人们非难，终日伏案攻读、著述，并曾费时三年蒙译过《水浒传》。他也有闲情逸致之时，或独自漫步亭园山水，欣赏大自然的美景；或与亲友赋诗唱和，弈棋斗智（见诗作《心醉》、《酬答》、《弈棋》）。所以他在二十岁之前还是过着比较安定悠闲的生活。

古拉兰萨十八岁时，正值鸦片战争爆发。1842 年其父旺钦

① 关于古拉兰萨及其兄弟的出生年代和有关事件的考证见扎拉嘎著《尹湛纳希年谱》，内蒙古大学出版社，1991 年出版。

巴拉当时曾统领本旗蒙古军去长城近口处驻扎防守，并因忠于职守获朝廷嘉奖。1847 年，其父服完最后一次军差归来，于当年去世。按清廷惯例，他作为长子便继承了父亲协理台吉的职务。从此政务羁身，似乎无暇致力于著述。诗人在任四年，不幸辞世，时年二十九岁。

**一、作品的出版研究**

古拉兰萨弟兄的诗歌创作是随着尹湛纳希的作品搜集得来。1959 年内蒙古人民出版社出版了额尔敦陶克陶编选的三人诗集：《古拉兰萨、丹金旺吉拉、贺希格巴图》，其中收古拉兰萨诗歌 41 首，并写有介绍文章。同年策·达木丁苏荣所编《蒙古古代文学一百篇》收诗 14 首，也有评介文字。1962 年《草原》7、8 期合刊，刊登了胡尔查、赵永铣的汉译文诗歌 21 首，并附有评介分析文章，这是首次将古拉兰萨的汉译文诗歌公诸于世。八十年代的《蒙古族文学简史》、五院校合编的《蒙古文学史》均设专节评介。1981 年 4 月，内蒙古人民出版社出版了由额尔敦陶克陶编著的《蒙古族近代著名文学家》一书，该书公布了古拉兰萨的全部诗作，与 1959 年的三人诗集相比，作品整整增加了一倍，这就为全面研究古拉兰萨的创作打下了坚实的基础。1986 年，赵永铣连续撰写了《古、尹兄弟的文学成就及其在蒙、汉文化交流中的地位》[①]、《论古拉兰萨诗歌创作及其地位》[②]、《"古尹诗派"格律诗之形成初探》[③] 等文从蒙、汉文学影响角度对古、尹兄弟诗歌创作进行了探讨。1998 年出版了苏赫巴鲁撰写的长篇小说《漠南神笔·古拉兰萨传》（内蒙古少年儿童出版社出版）。从而使古拉兰萨有幸作为艺术形象，在蒙古族文人中第一个进

---

① 见《民族文学研究》1986 年第 2 期。
② 见《内蒙古师大学报》（哲社汉文版）1986 年第 2 期。
③ 见《内蒙古社会科学》1986 年第 1 期。

入了当代文艺作品。

## 二、诗歌内容

古拉兰萨现存诗词八十三首,① 另有对联九副。诗词中有六首译自《红楼梦》,即贾雨村口占五言一律的"未卜三生愿"(译诗题为《题侍女》),七绝"时逢三五便团圆"(译诗题为《题明月》),疯僧赠英莲的诗"惯养娇生笑你痴"(译诗题为《疯僧吟诵的诗》),《好了歌》(译诗题为《疯僧吟诵不雅之词》),《青埂峰顽石偈》、《题石头记》(译诗题为《〈红楼梦〉之诗词》)。对联中有"太虚幻境"对联:"假作真时真亦假,无为有处有还无",贾雨村口吟一联"玉在椟中求善价,钗于奁内待时飞"(译诗题为《不遇机运而作》,"偶因一回顾,便为人上人"见《红楼梦》第二回)。除译作外,《中秋水歌》是根据苏轼词《水调歌头》翻译改定,余为自己创作,兹分述如下:

(一)抒写报国壮志。

古拉兰萨年当弱冠,值中英战争爆发。当时林则徐在广东发动民众积极抗英,英军在广东无机可乘,乃向中国北部活动,英侵略军伯麦率舰队三十一艘北驶。古拉兰萨的父亲旺钦巴拉就是在我国北部沿海十分危急的形势下奉旨率本旗蒙古军出征的。道光二十二年(1842年)六月十八日,出征将士云集"忠信府"前,斯时旌旗蔽空,刀枪如林,群情踊跃、震天动地。古拉兰萨对中国各族人民外御强权,为保卫祖国而战的声威,深为激奋,当即挥毫赋诗,热烈赞颂了这一英雄壮举:

英寇狂暴侵海边,
敕令我父扫狼烟。

① 根据《蒙古族近代著名文学家》中之古拉兰萨诗歌《悲秋》一首,从内容和形式上看应分4首,笔者暂名为《悲秋》、《深秋》、《咏莲》、《初秋观花》,因此总计为83首。

将士云集晓恩义，
旗丁纷聚谕忠贤。
赐宴中山[1]英业振，
飞渡凌河[2]感皇恩。
旌旗凌空蔽日月，
剑戟高举天地炫。
出师时值仲夏月，
不日安然得凯旋。
顺利平虏北还时，
叩迎父师共狂欢，

——《祝灭寇班师还》

在这首祝福父亲率师出征的诗篇中，表达了他那沸腾的爱国热忱，生动地反映了当时蒙古族人民与全国各族人民同仇敌忾、共赴国难的英雄气概。父亲远戍海边，诗人念念不忘他们征战之苦。如《忆军营》、《望太平》、《怀念》等诗便反映了诗人这种情怀，觉得自己年幼才浅，不能代替慈父出征，只能是遥祝父师早日归来团聚。诗人这种萦萦于怀的愿望终于实现。当父亲率领蒙古军队班师回府时，他不禁欣喜若狂，立即赋诗记下了当时的欢腾景象：

狂虏逆天扰海边，
英武蒙军急入关。
鼠辈英寇投剑戟，
屈膝伏降我主前。
卸甲收械庆太平，

① 中山：地名，是古拉兰萨所在忠信府后面的山。
② 凌河：河名，忠信府前面的河叫大凌河。

拔寨叠帐战马欢。
夜归家园拜父母,
阖家欢乐月团圆。

——《太平颂》

这首诗写于第二次鸦片战争之前,旺钦巴拉率师镇守海防数年,并没有与英寇直接接触。但诗人为了表达对侵略者的强烈憎恨,对正义之战的必胜信念,却描写了一次反侵略战争的胜利过程:义师一到,英寇望风披靡,屈膝伏降。在当时清廷腐败,列强入侵的情况下,诗人这种蔑视寇仇的大无畏气概,确实反映了中国人民保卫国家、外御其侮的强烈愿望。这些以第一次鸦片战争为背景的诗作,在少数民族近代文学中,可算是较早地表现了反帝爱国斗争的主题,在蒙古族近代文学史上有一定的代表意义。

忠心义胆、报国济民,是古拉兰萨追求并立志奉行的一种高尚道德和情操。在他的偶感和怀友诗中,随时可见这种真情的流露。他对国不将国,忧思如焚。贪官横行,痛心疾首。他认为红尘扰攘,出现"摩天杀气"、"漫野惨象",是由于奸佞当道,忠良受害。因而大声疾呼要将"贪官污吏皆杀尽,一片丹心为国抛!"(《报国》)。并在诗中自勉:"今世为人难际遇,为民谋利合天意",立志要做一个品行端正而有益于民的人。因此,对那些不慕名利、不惧权势的慷慨高洁之士表示由衷的崇拜:"一片丹心照九天,绵绵爱意通九泉,不受琼玉爱岩石,皇朝众臣愧君前"(《忆故友》),"林冲重义气,创业忠勇具"(《林冲》),觉得这样的今人和古人才值得学习。秦始皇用万民的生命血汗筑起长城,虽然是"穿云抵海功盖世,巍然巨业世罕闻",但不值得赞美,他的功劳再大,也比不上我辈的凌云志气(《长城》)。总之,他将今

比古，一一作出自己的评价，并在《刚毅》一诗中，明确宣布自己做人的宗旨。

忠勇顽强言行纯，
耿介刚毅胆卓群。
绮罗花丛虽裹身，
名缰利锁碎齑粉。

他认为只有具有报国为民、忠心义胆的人，才能视"苦命若浮云"，视"功名如草芥"而大展宏图，做出威震国域的大业。可以看出，浓厚的民本思想，是他看一人一事的根本出发点，虽然有的诗带有说教的意味，其鲜明的人民性是可以肯定的。

(二)披露世俗人情。

诗人一身正气，自然难容尘世瑕疵，对社会的种种病态，感受敏锐，深恶痛绝，在他的这部分诗歌中，有的披露原形，掴掌见痕，有的嬉笑怒骂，尖刻锋利。一次诗人家乡下府六月求雨唱戏，福晋、那颜、喇嘛、俗夫、妖妇云集，诗人观其妖艳发狂之状，令人作呕，于是在诗中痛骂他们是"丑相扮恶鬼"，"粉面变魔妖"，简直是"色相齐聚"，仿效蛆虫到处爬行以减轻自己的罪过(《魑魅魍魉》)。他看见世人多沉湎酒色，觉得既毁灭了自身，又败坏了社会风气，实不足取，他在诗中不仅总结历史上溺于美色的沉痛教训来劝谕人们(《戒色》)，而且通过对现实生活的观察，将嗜酒的恶行形象地呈现眼前。比如《酒色》，描写一位平时温文尔雅的美人，酒后突变狂徒，直是前后判若两人："举双拳云腾雷震，踢双脚风卷雨倾。杜鹃声突成虎啸，一炷香骤变酒瓶。为何美容酒中浸，纵思肌肤却熏人……"因此，他劝谕世人不要与酒色交往，不然盖世英雄亦将身败名裂，一蹶不振。他觉得当今之世，人心不古，世风日颓，多少人被酒色财气污染，心肠变得愈益狠毒。有的百般钻营，死不醒悟，结果是"机关算尽到头空"

(《痛恨》)。就是那些看破名利,身栖山野的所谓隐士,也无非是吃饱穿暖,吟风弄月,摆出清高的样子而已。(《无名隐士》)。

由于世态炎凉,人情险恶,诗人总觉在这个世上安全感少,适意的日子不多,稍不注意,便会祸起萧墙,灾难降临(《降灾》)。甚至觉得在梦中尚能花前月下,朦胧如驾浮云,一回到现实,却恍若隔世,处处人情冷漠(《人情》)。这类鄙弃世俗邪恶,表达对现实爱憎的诗歌,在他的表述勤奋致学和咏物述志之作中,亦多有抒发。由此可以看出诗人抑郁寡欢,对世俗不绝如缕的愤懑情怀。

(三)表白勤学不悔。

古拉兰萨一生学而不厌,孜孜以求,是一个不媚世俗的饱学之士。他看透世间炎凉,不思追名逐利,只求学业有所建树,便利用一切空闲时间来读书做学问。他觉得光阴可贵,时不再来,为人一生,不可虚掷岁月:"净水满口漱,向天凝神伫:'光阴实可贵,韶华勿虚度',感此话中意,再度译难书"(《译书》)。他无论酷暑严寒,始终奋斗不懈,这种可贵精神在《译水浒》一诗里看得更为清楚:

志坚余暇不停书,
蒙译水浒多半部,
屈指寒暑过几遭,
春花三开又三枯。

他为吟著诗书,有时彻夜不眠,熬到晨鸡报晓(《鸡鸣》)。他在《发奋》一诗中表白,只要"阅读诸公信作真,不才朝夕精心书"。可以看出,他在著书立说及蒙汉文化交流上是做了极其艰苦的工作的,可惜他蒙译的《水浒传》和其他著述并未全部留传下来。当然,古拉兰萨一生以笔墨耕耘,自得其乐,独善其身的孤傲性格,曾不时招来世俗庸人的种种责难,对此他极为苦恼,

有时难以强行忍耐，便以诗歌表示极大的愤慨。他在《写作》一诗中，斥责了那些饶舌者的鼠目寸光，认为这些恶言不足为训：

兴来挥笔满纸涂，
强似南北追利禄，
可叹尔辈见地浅，
喋喋恶言相间沮。

他本想有一番作为，但眼前的现实又不允许他发奋图强。特别是世人利禄相逐、互为倾轧，祸福难以预料，命运难以掌握，于是便感到一种莫名的忧愤："哀怨共临虽在数，灾祸相伴岂命定？世人纵有悲痛事，焉有不才苦难深"（《感怀》）。忧愤之余，他一方面发奋读书写作，在书中鉴别英杰，笔下分辨奸险；另一方面为了求得精神苦闷的解脱，向往清净淡泊的生活，依恋田园山水，敬慕得道高僧，幻想成仙得道，如《青灯之卷》、《清净》、《解闷》、《苍松》、《人世》等诗，便是这种矛盾彷徨生活的反映，同时也表现出一个封建时代文人逃避现实的消极思想情绪。

（四）托物言志寄情。

诗人为追求一种恬淡高雅的生活情趣，写了不少景物诗和咏美人的小品。他的景物诗有的表现了时序变化中的自然美，有的借景抒怀，表白爱憎衷曲。其咏美女的作品，除描摹美女的丽质艳姿外，则表现了他追求一种超尘出世、端庄典雅的审美意趣，如《小靴子》。其咏物诗大都由物而显情，寄寓着自己的生活理想。细加分析，可看出如下几个方面：一是慕高洁。菊花寒秋独放的傲骨，莲花的洁白一尘不染，秋花之生气勃勃，都使他思绪绵绵，情难自已。自身和菊花相比，觉得"心意相合"，恨不得朝夕相伴。俗士与之相比，觉境界高下分明，愈益看出这些庸人的可鄙，令人气愤（《黄菊》、《白菊》、《咏莲》、《初秋观花》）。二是哀苍生。诗人富有同情百姓疾苦，同情弱者的善良性格。凄风

苦雨,禽鸣兽号,一事一物,莫不牵动其感情的弦索。对那被锁进笼中小鸟,含辛茹苦孵雏的母燕以及坠入深山哀号的鼢鼠,他也惋惜悲叹,表一腔同情。这是诗人通过生灵之多舛,曲折地反映着人生的艰辛和苦难(《孤鸟》、《巧燕》、《鼢鼠》)。写于道光二十七年的《及时雨》一诗,真实地描写了诗人家乡遭受旱灾的苦况:"赤日炎炎土石焦,北风干热草木凋,大江水涸鸟悲鸣,黄土漠漠民哀号",而一场及时雨,灾难解除,又出现了"红尘路上农歌飘"的欢乐景象。由此可见,诗人在接触现实问题时,与人民同忧共喜,其思想感情是和人民的愿望基本相通的。三是伤时逝。四季轮回,自然景色的变换,常常使诗人有不可名状的惆怅。"雕窗日落时昏黄,玉斋人静血泪淌,庭院清雅心意乱,春花遍地无客葬"(《春花》)。这首情景交融的伤春诗和"黛玉葬花"的情调隐约相似,这可能是作者看了《红楼梦》,又适逢暮春花落,有感于胸,写成此诗,亦未可知。夏去秋至,湖雁凌空、老翁拄杖赏菊,自是赏心乐事,可北方西北风已到,转眼寒冬届临,细思盛夏去矣,难以追回。秋天的景色无论如何迷人,但不会长留:"吾虽恋此景,风雨怎收回?"(《秋花》、《风啸啸》)。他总觉时光飞逝,人生不永,那怕是闭门读书,耳听金风作响,亦阵阵心思不定,愁怅难禁。他胸怀大志,却一事无成,眼看时光悄然飞逝,怎不苦闷彷徨?所以他的伤春,悲秋诗歌,正是这种心情的流露,与那些无聊文人吟风弄月,无病呻吟之作不可同日而语。

(五)放歌天地奥秘。

古拉兰萨的哲理诗不多,最典型的只有《金色世界》一首。这首诗写于何时,未注明年代。从其表现出来的深刻的哲理思想看,当是他相当成熟之后。为便于分析,兹译录如下:

金色世界宽广,
阴阳变化无穷。
苍穹神主急忙,

把近音远讯宣降，
山山水水遍告，
旨在保佑人世安康。
看来好似滔天巨浪，
实是遵循规律徜徉。
北风呼啸，
黄沙弥漫，
哪怕天地混沌无光，
这庭院枝头雀鸟依然鸣唱；
看苍天波涛卷涌，
那凹野处云遮雾罩安详。
莫只为一种和风吹拂，
识变化，万物规律胸包藏。

这首诗从常见的自然景象加以生发，表明了他对自然规律的认识，包孕着发人深省的哲理思想。诗人久经观察，发现两种奇特的、实际也可能是他家乡经常出现的自然现象：尽管不远处风沙弥漫，混沌无光，庭院里还是春光明媚，雀鸟鸣唱；天空云波卷涌，而它下面的凹野笼罩的云雾却纹丝不动，显得非常静谧安详。他认为这种万千气象是阴阳互变，按照它本身的规律在变化。这种规律来自何处？是苍穹神主在那里发号施令。按照中国古代的传统说法，神主即天帝，是想象中万事万物的主宰者，如所谓"天意"；"天助"。《书·泰誓上》说"天佑下民"。古拉兰萨熟读《四书》、《五经》，自然受到这一思想的影响。他将这个"苍穹神主"描绘得那么慈祥可亲，他终日虽然繁忙，却一丝不苟地向山山水水宣布音讯，即如何行云布雨，如何鸣雷呼风，其用心在于保佑人世安康，并无恶意。所以他写道："看来好似滔天巨浪（似乎来势凶猛），实是遵循规律徜徉（实是按规律运行，并不

可怕)”。《荀子·天论》说:“列星随旋,日月递照,四时代御,阴阳大化……是之为天。”所以荀子主张“制天命而用之。”以这首诗所反映的哲学思想来看,与荀子的主张似乎是非常吻合,说明古拉兰萨受到古代朴素唯物主义思想影响,显而易见。中国几千年来的封建社会,流行着关于天人关系上的种种神秘学说,“天人感应”、“天命”便是禁锢人们头脑的邪说。他们认为“天亦有喜怒之气,哀乐之心”(董仲舒《对贤良策一》),所以天能干预人事,人的行为感应上天,或降灾害,或赐吉祥,以示谴责或嘉奖。这种把人类命运完全归之于天的说教,到程朱理学又有所发展,不知毒害了多少善良的人们? 所以这一学说一直受到历代进步哲学家的抨击。古拉兰萨接受先进思想的主张,和天命论针锋相对,直抒情怀,揭示了天无喜怒,只不过按规律运行,祸福吉凶,全在我们去认识它的真理,并深有所感地提醒人们:“莫只为一种和风吹拂,识变化,万物规律胸包藏”。事物都有另一面,只知其一,不知其二,必然碰壁,只有识变化,知规律,才能临事不乱,立于不败之地。这短短两句,实是画龙点睛,成为“一篇之警策”(陆机:《文赋》),蕴含着深刻的真理。在那“天命”扼杀人的封建时代,古拉兰萨挥斥恣肆,写出这样一首具有朴素辩证思想的激情诗篇,确是振聋发聩,耳目为之一新。

以上五方面的分析是从横切面来认识古拉兰萨的创作。如果从纵的发展来看,其中有些描摹自然景物、佳人美女和娱乐唱和的作品应是鸦片战争前撰写,而表现苦闷彷徨、愤世嫉俗的述志之作则多是二十岁以后所作。这两类不同意趣和情调的作品与作者的生活发生变化有关。因为鸦片战争之前,中国封建社会虽然潜伏着种种危机,但矛盾终于没有激化爆发,社会还处于相对稳定的时期。这时作者阅历不深,很少触及世事。家有长辈操持,勿劳过问,于是亲朋唱和,读书行乐,闲情多于苦情。鸦片战争爆发之后,父亲出征,社会动荡不安,家事纷繁,他作为长

子，又不得不强行应酬。于是各种矛盾簇集于身，产生了个人志趣抱负和理想难容于现实的痛苦。古拉兰萨的诗歌是封建没落时期蒙古贵族上层中有识之士的生活思想写照，是那个时代家庭生活、社会政治生活、人情、伦理道德等在他的思想中孕育碰撞而泛起的波澜，爆发出来的火花。黑格尔说："如果诗人专从主体方面来描述自己，我们就未必乐于倾听他那些奇怪的幻想、爱情纠葛、家庭琐事……我们要求的是某种有关普遍人性的、能使我们以诗的方式去同情共鸣的东西"。① 古拉兰萨在诗歌中呈现出来的耿耿爱国情怀、赤诚善良品性、洁身自好的高尚情操、刻苦自励的探索精神，正是集中地体现为一种民族性格美、人性美而引人共鸣。尽管他的各篇诗作在艺术上瑕瑜互见，需要具体分析，但其主调明朗清晰，为人理解动情，显而易见。

### 三、诗歌的艺术特征

古拉兰萨诗歌在艺术上具有朴实、明朗、直抒胸臆的现实主义特色，读起来感情充沛真挚，处处可以感受到诗人的思想在激荡。特别是他的咏物述志、杂感等诗作，更能见出诗人的个性。他咏物在于伸意，写景在于寄情。有的诗全篇看似描摹客观物象，但字里行间又流露着一种意在言外的思绪，展示着诗人的品格，如《孤鸟》、《巧燕》。那些因一言一事的触发而写成的精短小品，莫不是倾诉衷曲、绝无矫饰，是对生活的具体感受而自然流露的情愫。

诗人眼光敏锐，对现实生活有比较深刻的观察。在披露人情世态的各篇诗作中。呈现的各类人物比较真实、生动，能用极其概括的笔法写出他们本质的一面，流露出鄙弃憎恶之情。如《魑魅魍魉》、《无名隐士》、《酒色》等，有的粗笔勾勒，有的反衬烘

① 黑格尔《美学》第三卷下册，第199页。

托,寥寥数笔,便将喇嘛、那颜、假隐士、酒徒等的丑态暴露无遗。在景物诗中,还善于将各种典型事物排比运用,烘托出一种诗的意境。如《春雪》以恰当的比喻来描绘大自然的美,由近及远,将阔大壮观的银妆世界展现在读者面前,使人得到一种美的享受。

古拉兰萨的诗歌,一般来说立意明确,凝炼浓缩,在简短的诗句里蕴含着某种意犹未尽的"理趣"。在他的咏史和哲理诗中表现较为突出,如《红尘扰攘》、《沙弥日增吟》、《金色世界》等。后者包揽天地,吟咏自然变化之奥秘,谋篇布局,一气呵成,点题便止,感到有无穷意味。它既点染了自然造化之功,又抒发了作者的哲理思考,把深刻而又犀利的思想同饱满的感情予以熔铸,实为情溢诗篇,理在其中。蒙古族哲理诗,如果从广义的韵文体来说,可以推前至十三、十四世纪,如散见于古代典籍的《成吉思汗箴言》、《智慧的钥匙》,便记录了许多包含深刻哲理的训谕、格言。古代叙事诗《孤儿传》通过双方论战也表现了富有哲理意味的理想情趣。至于民间广泛流传的谚语格言歌,更是直接反映着人民在生产生活斗争中所体验到的人生哲理和美学理想。这些诗歌的特点,都是质朴、明快、大量采用比喻、警句,单刀直入地宣传自己的人生哲理和道德观念。而古拉兰萨这首哲理诗从美学情趣到艺术表现手法,与古代和民间同类性质的诗歌相比,风格为之一变,他不是直接、明快地道出主张,而是通过眼前景象的描绘,以情景交融的手法来抒发对大自然秘密的体验和认识,表现含蓄委婉,令人回味。这种风格的出现,恰是受了汉族古典诗歌的深刻影响而带来的变化。这首诗便有汉族古典诗歌中"登临诗"的韵味,它虽然谈不上如陈子昂《登幽州台歌》那样成为千古绝唱,但这种尝试,却是开阔了视野,为当时传统的蒙文诗带来了一股清新气息。

古拉兰萨留下来的作品中,有很大一部分是学习汉族古典诗歌的五、七律、绝句、长短句等形式写出来的蒙文诗,还模仿过

汉族传统式的对联。古拉兰萨能取得一代新诗风的成就，不精通蒙、汉文，并有驾驭一种文字的高超本领，是难以做到的。众所周知，蒙语属于阿尔泰语系，是一种粘着力很强的语言。由于性、数、时、态、体、人称等的变化，词缀稍加变化，或在原词上变一、两个音，就可以表达汉语中需要加以说明的某些意思。诗歌是讲音律的。欲把汉文诗，译成蒙文诗，不只是两种语言的对译，而必须反映原诗的规律和音韵节奏。就音律来说，蒙语是以重轻音为要素的语言，自然以轻重、重轻音递用为诗的节奏；汉语是以长短音为要素的语言，自然是短长、长短音递用为诗歌的节奏。由于蒙文诗是押头韵的诗，就必须在第一音节的元音或辅音元音相押。蒙文诗除头韵外，还有腰韵(亦称腹韵)、尾韵。所谓腰韵即在句与句相对应的词上，它们的词头或词尾相押。而汉文诗歌恰巧相反，均押尾韵，即韵母相押。由于蒙文诗和汉文诗在构词、句式、语法、音律节奏上都不相同，所以要用蒙文译写出基本能传达汉族古典诗歌的韵味的蒙文诗，除吸收汉文诗歌的某些特点外，主要应在蒙文诗歌传统的基础上加以创新，才能获得成功。严整的五言、七言格律诗，是古、尹兄弟的创造。他们吸收汉族近体诗五言、七言，四行、八行的特点，而又按蒙文诗本身的规律加以熔化创造，才形成了这种别具一格的格律诗。他们的这一创造，不仅扩大了蒙文诗的题材，丰富了蒙文诗的内容，而且提高了诗的艺术表现力，把蒙文诗歌推进到一个更为严整，臻于完善的新阶段。

### 四、创作地位和影响

古拉兰萨的诗歌创作，在他们兄弟中具有什么地位和影响，是个必须回答的问题，从目前所掌握的资料来看，最早将汉族文学影响引入蒙古族文学传统的是古拉兰萨及其父辈。其父旺钦巴拉留有《青史演义》八回，虽经尹湛纳希补充修订，其手稿之

原貌如何？不太清楚，但是学习、吸收汉族章回小说的形式来进行创作，这是毫无疑问的。古拉兰萨诗集中留有其父和叔父的诗歌各一首，可以明显地看出是学习汉族格律诗七绝形式而写成。其《心醉》一组诗中《父之作》[1] 如下：

酒宴一开乐陶陶，
诗凭才思论微妙，
虹云交辉遂心愿，
陶醉非酒诗篇好。

《巴叔咏和》[2]如下：

永固祖先恩浩荡，
例行酒令频飞觞，
沉醉令乱充傻汉。
疯狂豪饮心神畅。

这次酒宴上的酬答唱和，包括古拉兰萨《我之酬答》[3] 一首，均是严整的蒙文七言诗。说明古拉萨年轻时已和长辈一样，能比较熟练地运用这种形式进行唱和。他的弟弟贡纳楚克(1833—1866，存诗十五首)、嵩威丹忠(1834—1898，存诗二十首)、尹湛纳希(1837—1892，存诗三十二首，小说未计在内)都是秉承家学遗风，学习、吸收汉族格律诗形式，创作了新形式的蒙文诗歌，自然地形成为一个诗派。古拉兰萨在前，尹湛纳希在后，一前一后，堪为代表，不妨称之为“古、尹诗派”。这一正名，不仅从现象上的出生先后排列理当如此，即使从产生的作用影响的实际情况看，亦颇为确当。第一，古拦兰萨是这一诗歌的承

① 见额尔敦陶克陶编《蒙古族近代著名文学家》第 142—143 页。
② 同上
③ 同上。

前启后者，他辞世时，尹湛纳希年方十四岁。尹湛纳希在《青史演义》序言中曾写道，《青史演义》本应他大哥续撰，但由于大哥继承了协理台吉职务，且过早去世，未能付诸实现。未提及的五哥、六哥，也不能担当此任。五哥贡纳楚克自幼过继"诚信府"（叔叔家），一生体弱多病，抑郁寡欢，三十四岁便辞别人世；六哥嵩威丹忠继承了协理台吉职务，又负责全家生计、终日操劳，他只能寄希望于尹湛纳希。所以这一开拓性的历史重任只得落在尹湛纳希肩上了。从蒙古族文学的发展史来看，最早将汉族文学影响引入蒙古族文学传统，致使蒙古族文学传统发生方向上的突变，当是古拉兰萨及其父辈。因此，"古、尹诗派"之形成，古拉兰萨无疑是开创者、奠基人，而把这种开创性的工作（特别是小说）予以完成，则是集大成的后起之秀尹湛纳希；第二，以诗歌创作的成就而论，古拉兰萨可算是他们兄弟中之佼佼者。从数量上看，他写得最多，从借鉴的形式看，格律诗、长短句和词曲均有，甚至不乏译著和历史著述。如古拉兰萨的诗作中《著述》一诗曾这样写道："洁白玉叶层层罗，传于后世留拙作，一摞方块莫小看，万年往事写明白"，[①] 说明他写过有关历史的著述，只不过随着岁月的流逝、社会动乱，散佚不存，但在当时定然完整无损，成为后继者珍贵的参考资料。所以古拉兰萨的成就，为这一诗派的诞生，在创作方向和实践上做好了准备，毫无疑问；第三，古拉兰萨一生勤学不悔的意志，刻苦自励的探索精神，为这一诗派树立了良好的学风。后继者从其创作中吸取滋养，变成了在学业上进一步探索的精神财富，亦应肯定。特别是对尹湛纳希的影响，更是如此，尹湛纳希的成就是多方面的，他在父兄将汉族文学影响引入蒙古族文学传统的基础上，又进一步去探索被他们忽略了的，没有来得及采用的史料、素材以及文学的各种表

① 见《蒙古族近代著名文学家》第137页。

现形式,而使这种影响被进一步丰富了。如他写《青史演义》是“废寝忘食,竭尽愚才,将十部史书做过精心考究、探索寻觅,几乎达到头昏目眩的地步”,[①] 这生动地说明尹湛纳希恰是体现了先驱者的刻苦治学精神,并进一步予以发扬光大。尽管一个人的成长,各有自己的主客观原因,但家学遗风的潜移默化,对一代天才尹湛纳希的脱颖而出,不得不成其为重要因素之一。因此,尹湛纳希的苦心经营,终于使他的作品成为蒙古族近代文学史上的丰碑,也是文学发展历程中的必然结果。故而在评价古拉兰萨的创作时,如果不是就作品而论作品,而是把他纳入古、尹兄弟创作的群体中去分析,甚至与蒙古族近代文学的发展和变迁联系起来加以分析,古拉兰萨在蒙古族文学发展史上居于什么样的地位,便可一清二楚。

## 第二节 贡纳楚克和嵩威丹忠的诗歌

### 一、贡纳楚克的诗歌

贡纳楚克(1833—1866 年)为尹湛纳希的五哥,其生平经历,从尹湛纳希杂文《仇恨》所叙来看,贡纳楚克三岁时被西院(诚信府)二祖父呼楚尔根抱去做了他二儿的养子。呼楚尔根的长子占巴拉扎布是个心地狠毒之人,他为了独霸“诚信府”的家产,将其弟弟毒死,呼楚尔根为不让二子绝后,才决定抱养贡纳楚克。可自从贡氏成为西院寡夫人二婶的养子后,占巴拉扎布更添仇恨,其妻赛汗章图以利刃刺伤呼楚尔根之手,占巴拉扎布又砍伤了继母的肩膀,向官府起诉后,官府曾来调查,但未当成一桩公案过问。西府二奶奶去世后,尹湛纳希父亲和长兄古拉兰萨对占巴拉扎布展开诉讼,花银数千,官司勉强结束。贡纳楚

① 见《青史演义》(蒙古文)简楔第二节。

克二十岁开始料理家务，可又逢上了一个极其阴险的管家——桑堆。因旺钦巴拉、古拉兰萨去世时，贡纳楚克年幼不懂事，管家桑堆施展诡计，独占西宅，等贡纳楚克开始掌握家事时，反而受他控制，贡不让，自然酿成仇恨，而且桑堆继续玩弄花招，蒙骗二奶奶手下的丫头梅花、探春，又使离间计挑拨家庭中的母子关系，以至夫妻断情，贡纳楚克无罪却被家法处治殴打，着戴枷铐，在精神上遭到极其沉重的打击。贡纳楚克长期寄人篱下，自幼体弱多病。嵩威丹忠、尹湛纳希成人之后，贡纳楚克为避免家事纠缠，常在"忠信府"与他们玩耍，切磋学问，建立了深厚的友谊，从尹、嵩为之写的悼词中，可看出这种亲密交往以及对贡氏学识的赞佩。贡纳楚克一生未仕，只在两府间活动，终因家事、病魔纠缠，抑郁寡欢，三十四岁过早去世。他留下来的作品，有诗歌十五首，对联五副，杂文三篇。[1]

贡纳楚克的诗歌、杂文创作，真实地反映了他的生活情趣及对人生的看法，初步概括有以下几点：

(一)鞭斥奸佞。

由于贡氏身处逆境，处处受到造谣生事者的恶意中伤，因此对这些丑类的言行深恶痛绝，表现出难以容忍的愤懑和仇恨，如《奸诈残忍》诗云：

恶毒语言杀人刀，
贪婪奸诈毒箭矛，
搜寻题材拨是非，
拆散骨肉心似妖。

在另一首《滑稽诗》中，这样抨击作恶者的丑行：

尖嘴利舌撒谎精，

① 见额尔敦陶克陶编著《蒙古族近代著名文学家》第193—204页。

步履沉稳善吞并,
猴子偷盗实伶俐,
十指一动大事成。

从上述二诗,可看出是实有所指,如果说他勾画了类似桑堆这样的小人,未尝不对。他认为这样的人往往能将坏事办成,使好人成天受气,而且黑白颠倒,常常有理,这种现象,实在令人难以言喻。故他在散诗中言道:

各位先生看官们,
且听鄙人说根基,
做坏事者常有理,
诬陷他人耍嘴皮。

这种美丑互相颠倒的怪异现象,生活中不胜枚举,所以作者从自然到社会指出了这种现象的普遍存在:

月光花色白霜染,
风静夜爽乌云卷,
好花必为丑妇扮,
美女作妻无赖管。
——《静夜思》

尽管生活中常常是丑恶横行,美好事物受到压抑,但他认为美与丑的本质特征不可抹煞,仍是一清二楚,所以诗人自信地言道:

自古学识诚可贵,
奸诈终被人辨认,
狂人大笑如驴吼,
自作聪明实愚笨。
——《学识可贵》

以上便是诗人对现实事物中善恶美丑所持的看法，也表明了他爱憎分明的态度。

(二)喜学赋诗。

勤于学问，喜好赋诗，这是古、尹兄弟们的家学熏陶。古拉兰萨诗歌中有不少对《红楼梦》故事人物魂牵梦绕的感叹评品，贡纳楚克亦如此，他的标题《红楼梦》诗歌，就是读了《红楼梦》一书后而产生共鸣的抒发：

知我者何以稀少，
唯我倾慕赋诗稿，
长梦奇闻谁曾知，
红楼石头愁肠绕。

他不仅写读后感的诗歌，而且认为读书是天下第一乐事，因此，他在《读书》一诗中这样写道：

富贵如晨雾，
化缘似风沙，①
琅琅书声悦，
赋诗乐闲暇，
喜看儿童戏，
鸡鸣繁琐怕。

这首诗表达了他读书、写诗，甚至看孩子戏耍也比天一亮就处理没完没了的麻烦事要轻松愉悦得多的生活感受，诗人这种喜于恬静安谧的生活，在其散诗中也有自我写照："书声琅琅突生疲，伸罢懒腰信步举，宝音扎布骑头驴，相逢谈笑增情趣。"总之，他认为论古说今，研读诗书做学问是人生的根本，决不可忽视，所

① 化缘：指化缘者，全句指化缘的人像风沙那样多而四处飘散。

以主张年轻时必须抓紧时间充实自己，不要虚度此生：

年轻时节难际遇，
学习不勤光阴去，
浪荡一过而立年，
面容憔悴白发起。

——《散诗》

(三)苦情难排。

由于贡纳楚克特殊的经历，不仅遭受到封建大家庭形将沉沦的时代悲剧，而且还陷入丑类簇集，难于应付的污浊境遇中，这使得他动辄得咎，左右不得，似乎身处囚笼，成天惴惴不安。而最可悲的是这些痛心事，无法向人申述，只得自饮苦水，聊以卒岁，他在《知我者少》诗中说：

同辈知我何寥寥，
谁曾掏心相与交，
向人诉说悲苦事，
大多不信难唠叨。

他这种心情，在《悲秋》、《静夜思》、《散诗》中均有流露。在《静夜思》诗中表白道：

青灯引思绪，
光映屏风帘，
怒恨涌心头，
久久难解烦。

在《散诗》中，把诗人这种悲苦无告，莫可奈何的心情，淋漓尽致地展现在我们面前：

百事连绵梦骤断，

窗月暗淡衾枕寒,
辗转反侧难入睡,
待到天明心更惨。

红尘世界是非淆,
一片嘈杂骚乱扰,
蛰居茅庐小文人,
面对乱世空悲号。

贡纳楚克所处时代,正是帝国主义入侵,内乱纷起的大动荡时期,所以国事影响家事,家事连着国事,乱上添乱,无法收拾,诗人见此极其痛愤却又回天无力,只得坐以待毙,面对乱世发出了莫名的悲叹。由于重重的精神压力,他34岁时便结束了自己的一生,因此,这些苦情难排的诗歌,乍看是在抒发自己悲苦的命运,而实际是从一个侧面反映了腐朽封建制度对善良人性的摧残。

贡纳楚克还留有杂文三篇:《戒淫咏》、《禁猎诵》、《论诗》。《戒淫咏》描摹了好色之徒的嘴脸,说他们不听忠言,见美色则眼直,整天混迹于烟花巷中,最后落得妻女顶替其罪过,子孙遭到恶报,终于断子绝孙,了此一生。莫若视温情为空空,视花容月貌女子为同胞姐妹,这样才能遇事不乱,处处是光明坦途,即使遇有污泥浊水,也能顺利越过,作个堂堂正正的男子汉。《禁猎诵》从蝼蚁尚且偷生谈起,对那些惨不忍睹的种种狩猎杀生行为提出抗争,认为以强凌弱,以取乐残害生命,何以心安理得?所以应学习古代圣贤成汤废网罟,子产养鱼虾的王道德政。他认为若不放弃屠杀之举,即使日日烧香念佛也是虚情假意,不起任何作用。言语可诲人一时,书籍却百年育人,所以将此主张写成文字相传,以求众庶从中获得教益,禁绝猎牲的行为。《论诗》是

作者提倡写蒙文诗歌的文艺主张。他说孔子作诗经以来，汉人所传诗词硕果累累，而蒙古人却少有写蒙文诗者，何以故？主要是蒙古人不以诗词选拔人才，故而不重视诗词文章。其实写蒙文诗虽不能升官晋爵，但完全能表达个人感情，达到交流思想的目的。以蒙文写诗是智者的雅举，以诗歌表情达意，其兴味更浓，故极力主张下功夫写蒙文诗。他认为汉文诗讲求格律，有其规律可循，蒙文诗亦如此，可以以汉文诗歌为榜样，探索出蒙文诗的格律，接着讲了蒙文诗的阴、阳、中三性及押首韵的规律，认为只要循其规律，仍然能写出合辙押韵的优美诗歌。贡纳楚克在文中还举出了李白、杜甫、王摩诘、白居易等诗人，认为他们是奇才，达到有史以来的诗歌顶峰，说明他对汉族古典诗歌颇有一番研究。事实上他不仅研究蒙、汉文诗歌的格律，而且付诸实践，用蒙文诗歌创作来证明自己持论的可行性。

## 二、嵩威丹忠的诗歌

嵩威丹忠(1834—1898 年)是尹湛纳希六哥，他们兄弟八人中，成人者只有大哥、五哥、自身和七弟尹湛纳希，其他均早逝。古拉兰萨去世后，因五哥过继诚信府，嵩威丹忠继承了协理台吉的职务，嵩氏身为长者，自然主持了忠信府的家政。可他主持家政时，由于内优外患，忠信府亦日渐破落，虽然身为协理台吉，却无往昔台吉的威势。特别是旗员与八枝箭箭丁常命一案牵连嵩威丹忠而被斥革，家产也在控诉中悉数耗尽，更是一蹶不振。为苦撑家业，不得不亲自参与家务或田间作业，即使如此，也是拆西墙补东墙，过着捉襟见肘的日月。他为支持尹湛纳希继承亡父遗志全心写作，曾肝脑涂地，竭尽一切力量把家里大小事务安排妥帖，让尹氏全力以赴。故从某方面而言，尹湛纳希之所以取得著书立言的巨大成就，也与嵩威丹忠的支持分不开。嵩氏虽袭职空衔协理台吉，但一生不得志，只是在家中操劳主持家政，

而所幸的是他并未遇上贡纳楚克所面临的尴尬境地，他与贡、尹兄弟一直和睦相处，老此一生，他留下诗歌 20 首，札记三则，对联三副。[1]

从其所写诗歌流露的感情色彩来看，没有贡纳楚克诗歌苍凉伤感的情绪，较多地表现了他对现实富有生机的达观看法，其中有偶感，写景及对五哥的悼诗等。

(一)偶感抒怀。

他的偶感诗总是从一件事引起作者的回忆、评品而慨叹人生，如《万年流芳》、《兄之笔迹》、《祝富裕》、《英名流芳》等就是这类小诗。《万年流芳》、《兄之笔迹》是诗人阅读兄长们的诗作著述后发出的感叹，他的《万年流芳》这样咏道：

雕花杯酒神魂飘，
诗韵千段才智高，
机遇福运满眼在，
学识事业论见超。

这是在赞佩兄长们的诗才，述说他们的学识高深和过人智慧，而《兄之笔迹》三段诗歌，更是把自己摆进去与兄长们的才华作了一个非常谦虚的对比：

见兄墨宝迹，
爱弟满思绪，
七弟经历殊，
嵩山染堕习。

兄弟八人中，
仅留我笨鄙，

① 见额尔敦陶克陶编著《蒙古族近代著名文学家》第 168—188 页。

未著光彩篇,
似镜尚清晰。

痛兮难再见,
空有七尺躯,
新春二月喜,
窗前赋诗句。

这三段诗仍然是对兄长才华的赞佩,觉得看了他们留下的诗文笔迹,自愧莫如,一再说明自己游手好闲,性情懒堕,未留下像兄长那样的光彩篇章,只是有着像镜子那样清晰的头脑和体魄,可是兄长这样的才识,再也无法相见受到教益,与其自己空有七尺躯,莫如趁此大好春光,在窗前赋诗一首,以表感怀吧。

《祝富裕》,是作者看到清晨宏伟壮观的景色而发出的良好祝愿:

清晨何来早?
满天云彩飘,
西南长虹现,
红日东方照。
焚香祭苍天,
大地鲜花抱,
虔诚再祷告,
国安社稷保,
祝民富裕好!

在此作者由写景而抒情,对此景此情表示出一种乐观豪放的慨叹,从而一扫生活中的艰难颓唐,确实具有鼓舞人之力量。当他见到内兄来函报喜,也是兴致勃勃,以《万古流芳》为题,展现其

喜悦之情。他看破世事，对酒色财气十分鄙夷，看不惯那有钱则向你献媚，无钱就嗤笑你的丑恶现象(《财权》)。认为美色迷人而又能杀人，若知这些道理，就会洁身自好，保持一个君子的本色，如《美色》这样写道：

美色迷人最为毒，
杀人利刃不外露，
只有历经风浪苦，
深谙内情不被俘。

(二)写景抒情。

嵩威丹忠达观犀利的眼光，不仅限于对生活琐事的观察，即使是他眼中的各种景色，也是焕然一新，显示出一种亮丽的色彩。比如对春天的描绘，便含有万物复苏，一派朝气蓬勃的景象：

仲春时节玉屑飞，
严冬甘露早衰微，
满圈牲畜正孕化，
山野果实指日垂。

杏花甜蕊随风舞，
无声柳絮轻柔扑，
村落屋宇原野撒，
遍山银玉齐妆梳。

在这里，作者对春天的描绘，不仅着眼于景色的秀丽：杏花飞，柳絮舞，银玉装扮原野村落的新奇迷人，而是从仲春寒意料峭，甘露敛迹，雪花飞舞的表象中指出了春的希望：那涌动的暖流在上升，各种新的生命果实正在孕化，转眼将是万物复苏，累

累硕果的出现，这种对早春的辩证认识，正是他对事物的观察，总是抱着一种积极的态度而使然。比如《秋思》的第一段诗，注释为“弟弟的诗”，那么肯定是尹湛纳希所写，其诗内容如下：

秋草绿，秋草黄，
秋灯朦胧秋夜长，
凭窗俯瞰秋日景，
秋风秋雨神黯伤。

而接着下面的一首题为《和诗》，也是写秋景的，未注明撰者，明显是嵩氏对上首诗的咏和，其内容如下：

秋日迅飞别匆忙，
叶落花谢令人伤，
朋辈作诗神激荡，
大好秋光酣游狂。

他的这首和诗，完全改变了上首诗的伤感气氛，他虽然提到叶落花谢的现实，但其主旨不是悲秋，而是要求秋光别匆忙流逝，他要趁此大好秋色与朋辈们咏诗唱和，酣畅游乐一番，于是全诗的意境一改前诗的情感色调，成为拥抱秋天，及时行乐的达观篇章。

除此之外，嵩氏对鲜花，月色、晨露的描绘，也表示了自己独特的欣赏趣味，如对月色这样写道：

夜色月光映湖面，
青青竹林湖畔现，
桃李花开心神爽，
与之交友倾心见。
——《月夜》

谁家玉盘飞天空，

清雅月色布苍穹，
风被镜挡逃逸去，
浮云随风飘无踪。
——《月》

对鲜花如此赞美：

鲜花绽放雀鸟聚，
鸟鸣声幽响耳际，
今晨何以透身凉，
披起棉氅驱寒气。
各色野鸟面阴冷，
院落花丛自在栖，
漫步折下花几枝，
插进花瓶展新奇。
…… ……

在这些小诗中，作者对自然风光的赞赏，总是那么和谐甜美，物我交融。月夜漫步亭园，要与鲜花交友倾诉；月色虽被浮云笼罩，但清风一过，仍是万里无瑕，一派清雅。春晨寒气逼人，但鸟儿却照样在花丛间喧闹，诗人禁不住披上棉氅去观赏，见此情景，折花点缀书斋，于是满屋清香，心旷神怡。这就是诗人笔下的山乡田园景色，处处呈现出一派气运平和，生机盎然的景象。可见由于诗人管理操持田园生活，已习惯于从大自然中寻找乐趣，所以少有贡纳楚克诗风中哀婉凄楚的情调，表现出一种达观乐天的气派。这种迥然不同的诗歌风格，与二人不同的生活磨练有极为密切的关系。以上是从诗歌风格而言，如果从对社会生活的反映和揭露来看，贡纳楚克的诗歌显得深沉、隽永，具有疾恶如仇的暴发力量。

(三)情系亡人。

1866 年贡纳楚克含恨而殁，嵩威丹忠和尹湛纳希各自均以长篇悼词追念亡兄，缅怀过去手足情深以及五哥为人忠厚、坎坷多难的悲惨命运。嵩威丹忠的《悼诗》是以长歌形式发出的委婉浩叹，它情真意切，荡气回肠，令人感受到一种浓重的悲剧气氛，他在诗中吟道：

…………

你的玉体如水晶般明亮剔透，
宛如烛光香烟散去永无迹踪，
你的英灵明白弟之无比哀痛，
也深谙人生无常之飞来惊鸿。
父母生养你仅仅三年恩爱深重，
你号啕啼哭生生离别父母恩宠，
为人养子怎能和双亲日日相从，
使你二十年饱尝人间辛酸苦痛。
这就是天理不决人子带来变动，
去接续二叔家的香火全以始终，
你寄人土屋篱下整整三十五载，
兄谨小慎微时时刻刻不敢放纵。
如今恰似云烟消散离开人世，
何人得知你的大志永藏心中？

接着悼诗叙述了兄弟在一起的深厚情意，五哥那蓄意宽宏的教谕以及说古论今种种心心相印的欢乐情景，然而往事如烟，一切都成为匆匆过客：

转瞬如白云飘散再不见影踪，
如昙花一现风儿卷飞一场空。
年迈双亲在尸体旁哭泣伤痛，

爱妻灵前泣不成声精神朦胧。
慈祥兄长狠心离去众亲忧恐,
妻成遗孀无法相伴岁月空空,
留下一女再也难见慈父面容,
一切都归属外姓家光景惨痛。
桑堆猝死来去倏忽不得善终,
探春丫头被贼戕害惨象接踵!

悼诗通过各种事件的如实叙述,揭示了封建大家族内部残酷斗争的结果是:有好人命不长的斑斑血泪,也有作恶者的可悲下场,到头来两败俱亡,大地终于落得干干净净,白茫茫一片,什么也不存在了,这是封建制度走向没落的一种象征,也生动地说明了封建社会形将崩垮时统治阶级内部善恶消亡的自然循环,嵩威丹忠虽然不可能认识个中道理,但从其如实描写中却透露了这一社会规律的机缘。嵩威丹忠除诗歌创作外,尚有札记三则,均属叙述家史,蒙古历史、诸葛孔明事,故不予介述。

## 第三节 丹津拉布杰的诗歌

### 一、丹津拉布杰的生平

丹津拉布杰(1803—1856 年)出生于喀尔喀蒙古土谢图汗省戈壁莫尔根王旗(今东戈壁省乌日根苏木)一位贫民道勒堆图家。"道勒堆"汉译为锡杖,由于其父生活贫困,常年执锡杖乞讨,所以原名(乌力吉图)不被人称道,而"道勒堆图"却成了人所共知的习惯称呼了。拉布杰全名为罗桑丹津拉布杰,简称丹津拉布杰,或将父名第一音"德"加在拉布杰前,故又称德·拉布杰(以下简称拉布杰)。他自幼随父乞讨或为富人打工维持生计,生活十分艰辛。拉布杰聪颖好学,七八岁已能写诗,被人誉为神

童，当时家乡上层人士暗地封他为那颜呼图克图，以后到内蒙古五当召修习佛学，十岁对藏文诗歌产生浓厚兴趣，并潜心钻研，掌握了蒙、藏两种语文，同时对佛学也有了较深的造诣。他游历过故乡所有地区，还来内蒙古阿拉善、多伦淖尔、呼和浩特等地游览，了解到封建社会中的种种弊端和人民的苦难。在游历中除宣扬佛法外，还组织过娱乐庆典活动，把喇嘛教的宗教舞蹈加以改编搬上舞台，办起舞蹈培训班培养了一些人才，并带领他们在阿拉善演出了以米拉日巴、阿底峡传记为题材的歌舞剧。他乐此不疲，为把《杜鹃传》(saran kököge - yin namtar)搬上舞台，亲自改编剧本排练，到西藏考察，对藏戏进行研究。回故乡后，1833 年在图拉嘎图寺庙首次公演了《杜鹃传》歌舞剧。

拉布杰在佛教观点上持红教立场，对黄教教规中的如严禁佛教徒饮酒、食荤及男女禁欲等持不同态度，主张参与俗人生活，用诗歌反映俗人生活。他的诗歌创作由于不合上层喇嘛的口味，认为他离经叛道，骂他是“疯子”、“酒鬼”、“穿袈裟的混蛋”。拉布杰以鄙夷的态度进行反击，不顾封建上层的排斥、打击，写诗不辍，把全部精力献给诗歌创作，直至 1856 年 53 岁去世。

## 二、作品搜集和研究

蒙古国从本世纪五十年代起步，策·达木丁苏荣在他所编《蒙古古代文学一百篇》中收拉布杰诗作有《显示时序之纸鸢》(čaγ-un Jim-e-yi todoraγuluγči čaγasun sibaγu))、《游戏诗》(naγadum-un silüg)、《心慰箴言》(sedkil-yi amaraγulurči)《四季》(dörben ularil)等。德·查干在策·达木丁苏荣的指导下，将拉布杰 170 余篇蒙文诗作(包括训谕诗)进行整理后公开出版，并于 1965 年出版了专题研究著作——《德·拉布杰诗歌概要》，后又在《蒙古文学概要》中刊载了有关德·拉布杰生平及其创作的长

篇论文。

拉布杰还留有藏文诗歌创作数百首，蒙古国学者策·阿拉坦格日勒将其中一百余篇藏文诗歌的一部分用国际音标标音，一部分译成了蒙文，收入《蒙古族作家藏文著作》一书的第二册中，德·云登所撰包括德·拉布杰在内的《蒙古族作家藏文创作概况》一文也编入了《蒙古文学概要》一书中。德国的蒙古学学者瓦·海西希在他的论著中对拉布杰的诗歌创作也给予了高度的评价。

蒙古国在搜集其诗歌创作中，还在甘丹寺藏书院发现了拉布杰改编的剧本《杜鹃传》。《杜鹃传》原为藏戏，这是根据西藏十八世纪活佛阿旺·罗卓甲错所写的长篇小说《郑宛达瓦》改编而成。所以用汉文撰写的有关藏族文学研究著作中没有介绍改编的藏戏，而只是介绍分析了长篇小说《郑宛达瓦》。[1] 拉布杰虽然写出了舞台演出剧本，并将它搬上了舞台，但总体框架与内容和改编的藏戏相差无几。蒙古国将前后搜集的十册剧本撰写前言后于 1962 年出版。

拉布杰的作品在我国的研究，长期未引人注意，起步较晚，1990 年，内蒙古文化出版社出版了巴·格日乐图编注的《悦目集》收入了蒙古国策·阿拉坦格日勒蒙译拉布杰藏文诗 38 首，拉布杰的诗歌才正式在内蒙古学者编注的书籍中亮相。纳·赛西亚拉图主编的《蒙古文学史》[2] 将拉布杰诗歌创作纳入书中，进行了评述。

### 三、诗歌内容

拉布杰的诗歌可分为抒情诗、训谕诗、藏文诗三部分，现分

① 参见中央民族学院《藏族文学史》编写组编著《藏族文学史》第 496—501 页，四川民族出版社，1985 年出版。
② 纳·赛西亚拉图主编《蒙古文学史》，辽宁民族出版社，1995 年出版。

述如下。

(一)抒情诗。

抒人间世俗之情,是拉布杰抒情诗的最大特点,他走出庙堂,把眼光投入人间尘寰,关注普通人的缱绻情怀,乡关之恋和儿女情深,其中对男女欢爱方面的抒发,令人动容。他通过对神速骏马和秀丽山川的描绘,将人间恋情写得真挚动人,热烈而又浪漫。他熟悉民间文学形式,常常利用民歌中以骏马形象起兴,或以骏马奔驰的神态来烘托对恋人的情思的手法来创作情歌。其代表作有《聪明的白马》(sergüleng Jangtu čaγan－iyen)、《俊俏的栗色马》(urtu－yin saiqan küreng)、《在高山上》(öndörligči aγulan－du)、《步态稳健的枣红马》(kiskideltü keger)、《神速的海骝马》(duqutai qurdun küreng)等等。他在《俊俏的栗色马》[1]一诗里咏道:

美丽的塔木其草原,
即使地界广阔无边,
若是骑上栗色骏马,
越过边界只是一眨眼。
与我那心上人相见,
从不寂寞话儿连连,
只要骑上它赶路程,
无限幸福倏忽涌心间。

因为很快要与情人相会,眼前的景色变得那么迷人、消魂,如在《明媚的季节》(uriqan qongγur)[2] 里唱道:

春风送暖浑身惬意,

① [蒙]德·策仍索德那木:《蒙古文学》第 665—666 页,民族出版社,1989 年出版。
② 德·策仁索德那木:《蒙古文学》第 651 页。

烂漫风姿杨柳依依，
温柔美丽的姑娘哟，
日日相思哪能放得下去。

拉布杰从民间吸取滋养，还写了许多反映母子情，乡关情以及表现他善良心性的诗歌。他在《高山密林》(kōbči-yin öndör)一诗中这样吟唱：

山林齐聚幼雏啼声悲，
叽叽喳喳叫得人心碎，
浪迹天涯游子离乡久，
何日得见慈母方告慰。

温驯良善的枣红骏马，
关山遥远也拦不住它，
哪怕困倦千万莫眯盹，
事儿当紧催马见妈妈。①

这首诗抒了飘泊在外的游子思母思乡眷眷情怀，他一路风尘，急于回乡拜见慈母，听见高山密林中幼雏的喳喳啼鸣，不由得肝肠寸断，心乱如麻，更激起对母亲的思念；可是这旅途迢迢，寂寞难耐，能排遣诸多烦恼唯有枣红马相伴，一路通行无阻，为迅急见到妈妈，打起精神，驱除困倦，策马急驰，争取在最短的时间内见到依闾而望的亲人。歌词简短，却情溢诗篇，形象可感，把一个旅人思归的心情生动地呈现在我们面前。而母亲脱离不了故土，思亲必然与思乡相连，诗人自亲人想到养育之恩的故土，于是升起了乡关之念，热衷感佩之情，禁不住用诗歌来表达他对故

① 纳·赛西亚拉图士编《蒙古文学史》第634页。

乡的赞美和祝愿：

故乡哟，你是何等美妙！
山山水水，把我养育怀抱，
祝你福存，无灾无敌骚扰，
太平安康，吉祥处处关照。
——《世界之最》(γalba-yin maγtaγal)[①]

拉布杰除在诗歌中表现了浓郁的亲情乡情外，还“爱屋及乌”，对自然界弱小的生命表现出一腔热爱和同情，生动地体现出富于人道主义的慈悲心怀。诗歌《小黄羊和它的妈妈》(töröjü öskegsen görögesü eJi)的吟咏，就是典型一例。一次，拉布杰和徒弟们行于道中，偶遇一只黄羊羔痛苦哀鸣，很明显这是一只离群失去母羊的羔羊。拉布杰见其十分可怜，弃之不管，于心不忍，忙叫徒弟们想办法将它送到母羊处，徒弟们虽应承，却未照办，仍然弃之而去，拉布杰后来知悉，伤心不已，于是提笔挥毫，写下了这首充满感伤的诗篇：

生我养我恩德无比的妈妈呀，
宽恕孩子不小心离开你啦！
你用那圣洁的乳汁哺育我，
使我成长活到今天这么大！
正午的飞云即使是一刹那，
它的到来片刻凉爽好欢洽！
这些无知之辈的幼稚朋友们，
为何要互相欺骗把这生灵杀？[②]

① 策·达木丁苏荣：《蒙古文学概要》(十九世纪)第 14 页，内蒙古人民出版社，1989 年出版。
② 策·达木丁苏荣：《蒙古文学概要》(十九世纪)第 15 页，内蒙古人民出版社，1989 年出版。

这首诗前六句以黄羊羔孤独无助，极度痛悔的心情揭示了小羊羔离开母亲的思虑表白。在它生命结束之前，懊悔、思念、向往纷至沓来，它不仅怀念妈妈抚养的恩情，洁白乳汁的香甜，在这酷热难挡的荒漠上，哪怕一片飞云能带来片刻凉爽，也成了它渴望以求的美好事物，由此可看出，孤儿失去母爱，将面临何等悲惨结局？本来对羊羔稍加怜惜，助一臂之力，这种结局完全可以避免，可这些无情之辈，却将救死扶伤视为儿戏，当面欺骗他，活活葬送了一条小生命，实在令人气愤！以上吟咏抒发，把诗人澎湃思绪，博爱情怀，活生生地烘托了出来，十分感人。蒙古民歌中就流传着许多畜羔和母亲离散或人为折磨（如猎打伤害）所带来的苦痛的悲歌，其歌抒情委婉，凄凄惨惨，曲折地隐喻着人间苦难及悲欢离合之情，并在民间广泛流传，如《孤独的白驼羔》(önöčin čaγan botoγo)、《神鹿》(bodi čaγan görögesü)就是这样的作品，拉布杰熟悉这种民歌形式，受其熏陶，他触类旁通，把黄羊羔临死前之灵魂震颤刻画得那么细微动人，说明他深得民歌表现艺术中的"三昧"。

拉布杰除以入世眼光观察、反映俗人生活外，还将印、藏诗歌创作的理论引入自己的诗歌创作。他对印度著名文学理论家檀丁的《诗镜》有比较深入的研究。《诗镜》主要研究诗偈的理论和作诗方法，特别讲究文章诗歌的意义修饰和文词修饰。策·达木丁苏荣说"五世达赖喇嘛在檀丁《诗镜》的注释中曾说过可将色、声、香、味、触五妙欲来做诗歌的意义修饰和文词修饰。"[1]拉布杰结合上述说法，将佛学中以"五妙欲"观察世界的观点引入诗歌创作中，用人对色、声、香、味、触五方面的感知欲来描写美女，赞颂世间情爱，可说是他的一个大胆的尝试和创造。按佛教哲学的阐释，"五妙欲"乃是一切众生不断轮回转世（即六趣

① 见策·达木丁苏荣：《那颜呼图克图的〈杜鹃传〉》。

——天、人、阿修罗、地狱、饿鬼、畜生)的直接原因,人的眼、耳、鼻、舌、身"五根"又是产生"五妙欲"的根源。五妙欲又谓之财、色、饮食、名誉、睡眠等五欲,由此而生贪、嗔、痴"三毒"。人们为三毒所缠,难以解脱,故而苦海无边,因此要人们远离三毒,脱离红尘,进行修炼,达到无我无欲的世界方能成正果。拉布杰用五妙欲结构诗歌,未采取这种虚幻之说,而是用对美的感知引起欲望进入情感上的交流来写诗,这就将以上佛说物化为感知的客观对象,所以是一种进步创造。《殊胜的恋人》(ülemJi - yin činar)[1] 就是用色、声、香、味、触五妙欲写出的赞颂美人的诗歌,诗分五段,分别以色、声、香、味、触贯之,现举数段如下,第一段是从"色"的角度描绘:

殊胜明媚何灿烂,
皎洁明镜实光鲜,
脸庞娇嫩好柔软,
体态婀娜亦丰满,
世人动情心地翻。

第三段从"香"的角度描绘:

体态轻盈香气含,
生就美味处处漫,
氤氲扑鼻紧缠绕,
檀香袭人实舒坦,
人人心潮波浪翻。

第五段从"触"的角度描绘:

人生不易实短暂,

---

① 德·策仁索德那木:《蒙古文学》651 页 - 653 页,民族出版社,1989 年出版。

最为宝贵美愿现，
天神恩赐情缘美，
福海欢乐翻波澜，
携手遨游共狂欢。

最后的一段是说由对色、声、香、味的无比倾慕发展到男欢女爱的肉体结合，犹如在"福海"里拥抱遨游，共渡狂欢。这种把五妙欲而生三毒的佛谛真言应用于赞美人、讴歌爱情的诗歌中，就带有一种世俗真情的意味，拂去佛法菩说的空幻色彩而实有所感了。其它如《四面八方》(naiman Jüg－tegen)、《明镜》(tungɣalaɣ tolin－du)都是对五妙欲一一进行释解阐发创作出来的诗歌。这类用佛教哲学观点演绎出来的诗歌，虽然展示了某种人间情及一定审美功能上的现象形态，但由于从唯心的主观意念出发，对客体的描绘，却又出现了概念化的倾向以及专注意义和文词上的修饰、诠释的弊病，这就势必把丰富的外在世界限制在一个主观设置的框套里而陷入图解式的形式主义泥坑中。故拉布杰的这类创作看起来与佛教轮回虚无说有所不同，但由于脱离不了佛教教义的羁绊，其思想内容明显的反映出他主观认识上的局限性和说教意味，那么，如果从诗歌的现实意义来评价的话，就要大打折扣了。

(二)训谕诗。

拉布杰和许多擅长写训谕诗的活佛一样，也写了许多训谕诗，这是他对僧俗社会生活观察体验的总结及人生观、价值观的生动体现。他一方面奉劝世人修身养性，提高道德修养以净化心灵；另一方面又对封建社会的丑恶腐败进行揭露抨击，发出警告。这些训谕诗尽管是从维护国家政权和宗教清规出发，但对规范人们的言行，自觉进行品德、情操方面的修养，仍是提出了许多有价值的警语良言。其作品有《心慰箴言》、《老少箴言荟

萃》(olan kögsid keüked－un keleŕedeg üges－un tobči)、《春天笑语》(qabur čaγ－un Juγ-a)、《赠幼子训谕》(bičiqan köbegün degen Joriγuluγsan surγal)以及著名作品《显示时序的纸鸢》(以下简称“纸鸢”)等长篇训谕诗，现撮其要者将其内容分述如下：

第一，劝勤于学习，讲交友之道。

拉布杰认为少年是人生起步的黄金时代，故须珍惜时光，发奋攻读；如若虚掷岁月，到老方知学习重要，岂不悔之晚矣，他在《心慰箴言》中这样训谕：

日光明媚照寰宇，
片云不生贵无比，
少年时代要勤学，
懒散恶习须舍弃。

岁月匆匆飞箭疾，
老至方学实难济，
洪水汹涌不停顿，
流入大海不倒溢。

又说每个人各有长短，互相间应与人为善，谦逊和睦，以团结诚信为本，不要以为自己智高瞧不起他人，这样才能互相帮助，相得益彰，造就人才：

二人融洽大有益，
刚柔相济结友谊，
心心相印互尊敬，
身心健康最相宜。

长者慷慨不吝啬，
少年赤诚不欺瞒，

和睦相处贵谦让，
老少共处可结伴。

智高聪颖不骄傲，
笨头笨脑不自卑，
高帮低来齐上进，
笨人成材显声威。

拉布杰在《春天笑语》、《三宝》(lama γurban erdeni)、《珍宝》(bolor erdeni)、《走南闯北》(oyir-a qola yabuγ či)、《极乐世界》(suqadi－yin oron)等训谕诗里还讲述了交朋友应采取谨慎态度，经过仔细观察了解透彻后再来往，同时讲了如何修身养性、培养良好品德的道理。

第二，讲勤俭持家，说谋生之道。

拉布杰除在诗中阐明交友之道，还把勤俭持家、操持生计的注意事项写进《老少箴言荟萃》① 以示众人，他这样说：

支多少，心中应该有数，
预算好，一切准备充足，
即使货物山积要节省，
未雨绸缪终生不受苦。

作者虽出家为僧，但对牧业也不外行，他把这方面观察学到的经验加以总结，也写进《老少箴言荟萃》中向世人宣传：

冬营地要选背风处，
夏营地须择水草牧，
春营地丘陵最适宜，

① 见策·达木丁苏荣：《蒙古文学概要》第1—46页。

秋营地水草丰处建穹庐。

对马群有害是沙石地，
对羊群不利是山坡地，
深山密林不宜放骆驼，
细嫩草场放牛却不宜。

第三，揭露现实生活中丑恶的人情世态，抨击道德败坏的不良风气是作者写得最多的训谕诗，这类作品多集中于《纸鸢》[1]一诗中，他在该诗中，揭示了这样的怪现象：

坦诚待人就要受人摆布，
心狠手毒劣迹日增不顾，
忠诚老实落得离群索居，
狡猾奸诈违背经义卑污，
敢说敢做树敌过多难处，
沉默寡言处处受人欺侮。
……
说了真话笑作疯癫狂徒，
诡计花招视为聪慧杰出，
物品损坏总是伤心痛楚，
感情破裂一点也不在乎，
离散分手当时莫名痛苦，
见面相处剑拔弩张嗔怒。

---

① 《纸鸢》经达木丁苏荣考证，最终确定出自那颜呼图克图之手，拉布杰在诗中写道，边远地区的一个人于道光五年(1825)寅月18日做了一个放风筝(即纸鸢)的梦，他以梦境为题，以问答形式写成，主要对普通世俗者进行训诫，民间流传甚广，故收入《蒙古古代文学一百篇》中。

世俗中还有一种拉大旗作虎皮的专横跋扈者；假借行善实为沽名钓誉者；恶事做尽却在那里指指点点，批评当今世道者；作者在诗中撕其画皮，揭其丑恶，让人们认识他们的真面目：

靠他人成名飞扬跋扈骄横，
打别人旗号妄自尊大作梗，
借机会发财自诩吹嘘得逞，
高他一指的争风吃醋相拼；
低他一头的鄙薄戏耍欺凌。
贪官污吏们欺压庶民心狠，
施主争善人实为回报得名。
民众互斗殴风气败坏不省。
说是为众生心想声誉当紧。
行善积德者却为钓誉沽名。
徒弟广招进为的是得供品。
恶事做个尽指点江山哼哼。

第四，拉布杰以智者的眼光揭示出事物的两面性以及真真假假表面现象后面的内在实质。或者说在缤纷的万象中，对事物作一定判断，让人们比较正确的认识客观事物，这也是他训谕诗醒世诲人的主旨和作用，比如他对是非好坏的判断，就有自己独到的见解：

何谓坏，愚昧无智最坏，
何谓好，机灵聪颖最好，
何为毒，复仇之心为毒，
何为益，善心助人为益。

作者在总结事物的好坏之后，又指出由于不能正确认识它正反两方面的因素，使许多人随人迷茫、好坏不分，因此在行为准则

上走入歧途者，实为相当普遍，他说：

虽识苦难，不加防范者何其多，
企求幸福，行善为众生者却少；
狡猾奸佞，夸饰助恶者人心多，
指点过错，不生怨恨听从者少；
拉扰教唆，跟随效仿做坏事多，
真诚教诲，痛改前非走正路少。

而在祸福、真假、好坏等事象上往往是福中有祸，真中有假，好中显坏，使这混沌世界祸福难料，正反杂呈。反而使得污浊充斥尘寰，正气得不到发扬，因此他深有所感地把这种现象编成诗歌以警世人：

谋得幸福，却又种下祸根，(福兮祸所伏)
说了真话，又用假话遮隐，(真话不能实说，或者说假话比真话多)
做一件好事，几件坏事相跟。(做坏事比好事多)

第五，用佛教教义训谕，奉劝僧俗人等改恶从善以维护封建政权的巩固和宗教的纯洁性，也是训谕诗的内容之一。

从佛教教义讲，注重“十善”、“十恶”为其主旨。作者在《纸鸢》一诗中将“十善”中的身、口、意三业的戒律运用于训谕中，提出了许多有益的训诫，比如身业为“敬有道，孝尊辈，报恩人、离奸佞。”；语业为去掉强词夺理、暴躁、出尔反尔、调笑戏耍、挖苦、挑拨、谄媚等言谈举止的坏毛病；意业为须达到言谨慎、勿倦怠、戒鲁莽、勿护过、不贪求的做人标准。这类训谕从佛教业果理论角度宣讲阐释教义，并对世俗间的言行作出评价，提出如何修身养性的见解以达训世的目的。拉布杰写训谕诗和抒情诗的用意是抒世俗之情，对人间凡夫俗子、官宦贤达提出告诫，故其宗教

气味比较淡薄，而现实中大量人际关系、感情纠葛、社会弊病被呈现出来，相对来说，这两方面的诗歌文字朴实，感情色彩较浓，易于为人理解接受，被广泛传播。

（三）藏文诗。

拉布杰写藏文诗的目的是教育僧人，对他们进行宣传。喇嘛一般识藏文，念藏经，对藏文诗歌能诵读知其义，所以这部分诗歌就存在着许多宣传教义方面的内容。从《悦目集》所辑 38 首译成蒙文的诗歌来看有以下诸方面的内容。

第一，如何一心皈依佛门，专心修习佛法，克服有违清规的恶劣品性。

这类作品较多，基本是进行佛教教义方面的宣传，也可称得上是拉布杰以活佛身分对众僧进行训诫的重点。他在诗中提出了修习佛法的宗旨、要点以及遇到与佛说相悖现象如何去认识克服，真正超脱以达到彼岸的许多道理，从训谕来说是对各种问题进行解答，为众僧指点迷津，使之逐步走入正途的诗歌。比如说"笃信金刚师，要知佛之菩提道。""修习佛法时，要弃心浮和怠慢。"（《二十一种要事》）"专心修习解脱法，行善积德为贵。""克服骄横的心情，调养心识为贵。"（《这样才对》）其次，还有要众僧修身养性，珍惜有生之年，勤学佛法，时时省察自己，做个守戒律，乐布施，解人难的善僧这样的劝诫诗篇。

第二，颂拜上师，祈求上师教诲。

如果从训和颂角度看问题的话，这类作品基本属于颂赞诗歌。作者针对自己生活履历，说自己由一个穷人步入佛门，受到教诲，完全是恩师栽培，因而感念至深，怀恩德而要破除阻力，完成尊师教导，恳请上师教诲，求恩师传甚深密道。而且要弟子和他一样效法上师，才能求得永恒之福。《妙胜至尊》、《思念恩师》、《心中尊父》、《恩师教语》就是表达他这种心情的作品，从颂赞而言，赞颂宗教法器吉祥物的《转法轮迎新年敬赐十三祥物

诗》也是典型的赞美诗。

第三，表述对迷惘世界的苦衷。

这类感世事茫茫，令作者十分苦恼的诗歌，有的以训谕诗的形式出现，有的以祈求佛祖保佑的祝祷方式来一泄衷情。比如《随念训谕诗》说的是训谕，其实是不满世事而发的悲苦之情。他说长辈朋友一个个离开人世，想留也没有可留之地。人世间流言蜚语猖獗，贪婪、嗔恚、拦路设障，无穷祸害，好似恶果缠身般受折磨，闹得他晕头转向莫可奈何，实在伤心。他在《祈愿佑助》诗中说看到这不堪入目的世界，想到佛法的衰落，确有危机四伏，难以忍受之感，从而喊出了“顶礼膜拜神佛，请拯苦难保佑我……速速赐给菩提心，处处关照庇护我！”他在《何时能得诸善缘》一诗中说自己坚信佛法，一贯遵循教诲，积善修德，时时忏悔省察，可离佛法尚远，那么何时能得到诸般善缘呢？总之，他对眼前的一切，似乎都感到惆怅迷惘，得不到解答，这些无法解脱的思想矛盾，使他堕入了极其痛苦的心境之中，只有空喊菩萨保佑了。这类诗歌揭示了他看破红尘，却又摆脱不了红尘中诸般烦恼的思绪情怀。

第四，揭露丑恶，抨击世间人欲横流。

从揭露丑恶来说，他在上述诗歌中都程度不同的有所揭露，不过角度不同而已。这部分内容的诗歌，是全诗思想性、战斗性较强的诗篇。他直面现实，为不同丑类画像，把他们暴露在光天化日之下，让人们识其真面目。他在《致故土达官挽歌》中对一个作威作福、欺压乡邻的官员作了如下描绘：

戈壁之乡有位达官，
排场架式令人胆寒，
年轻有为自高自大，
权势赫赫欺人藏奸，
…………

骄横恣肆不知收敛，
作威作福纵马疯癫，
吓唬百姓妄语乱言，
自食其果突然完蛋，
世俗之乐烟消云散，
阴间折磨受苦连连。
…………

作者以致挽歌的形式对这个作威作福的达官贵人，极尽嘲讽，百般鞭打。看他昨日威风凛凛，今日落地黄花，成了不齿于人类的狗屎堆，岂不可悲可笑。作者在《谄蕴》[①]、《某些人传记》、《悲哀之心》诗作里说这些佛门中人不是荒淫无耻之辈，就是贪财如命之徒，或者是不修佛事的酒鬼。骂他们想入圣道却又脱离不了魔鬼的纠缠；做买卖狠毒，如同饿鬼吞咽血肉；面带微笑，心肠却是漆黑一片；想禁欲却又欲火如焚难制。更可气的是那些敬信恩师的徒弟们，对师尊要尽两面派手法，当面敬奉，背后骂师父连狗也不如(《敬信恩师》)。他认为"现今世间成谄蕴"，"邪门外道似黄疸"，班弟无行，上师缺德少教，修行者满口秽言淫语。他骂完佛门败类，又痛斥那些与喇嘛鬼混的荡妇是"衣服头饰虽光鲜，言谈举止却荒淫，性欲暴发胜烈火，真情实爱冷若冰，不爱经书不信佛，偷情淫媾却尽心。"诗人觉得现在的世道丑恶充盈，浊浪翻滚，人人好像在腐水里浸泡过一样，到处散发臭气，真是令人难以忍受。以上诗歌是作者对僧界的全面讨伐和抨击，这对认识清末喇嘛教的腐败衰落有一定的价值。

总之，从以上三方面诗歌看，拉布杰的作品有的歌颂了人间

---

① 谄蕴：佛教名词。谄：指为贪、嗔、痴三者所摄，故而隐瞒私过，包藏祸心，是佛教须破除的二十随烦恼之一。蕴：亦称阴，义为聚集，故把最坏事物聚一处谓"谄蕴"。

真情爱恋，展示了世俗纯朴民风；而大量的是揭露社会现实之腐败，劝谕世人修行养性；也有对事物观察所得的朴素辩证思想的结晶。他的训谕诗还提出了种种济世诲人的良方，但他不明白产生这些痼患的社会根源，提不出任何可行的主张，所以他这种济苍生、振宗教的呼唤，最终仍是为了维护宗教的纯洁性，使封建统治下的政教起死回生，社稷清平。所以他这些宣传教化对如何改造现实世界却无济于事，不起什么作用。

## 四、艺术特征

拉布杰熟悉民间文学，蒙古民歌对他的诗歌创作影响巨大，从总体看他的诗歌具有民间诗歌质朴无华、感情真挚、形象生动的特点。其诗歌构成形式，大都是四句一节，也常用民间诗歌由它物起兴再进入写实抒情的手法来创作诗歌。其次，在诗歌韵律上除讲究严整的头韵外，往往用相同的词押头韵和尾韵，但是这种韵律如果不与诗歌内容的丰富变化紧密结合，若是长诗就会显得单调重复，索然无味。拉布杰根据这一道理，首先从内容出发，哪怕几十行的诗歌，他也大胆进行尝试创造。比如《羞，羞》[①] 即为典型一例，该诗每三句为一段，八段加两行尾诗共26行，其首句以感叹词"哎呀"、末句以语气词"羞羞"通韵到底，可是读起来音韵铿锵，兴味十足，似乎觉得不用这种形式就无法表现这样的内容，可见作者根据民间诗歌这种形式进行构思，达到了内容和形式的完美结合，使之更臻完善的程度，显示了他那高超的艺术功力。至于以民间诗歌中的"哲、呼、昵、嘀咿"等语气词来调节诗歌音韵，增强节奏感，使诗歌旋律更为流畅，也是他创作中常用的手法。

在诗歌语言运用上，自然流畅，朴素生动，无咬文嚼字现象。

① 见德·策仍索德那木《蒙古文学》第637—674页。

他虽精通蒙、藏两种文字，又有较深的佛学造诣，但在他的抒情诗和训谕诗中，却极力避免运用艰深难懂的佛学语言以及华而不实的词藻，而是吸取民间诗歌之所长，创造性地运用民间口语来写诗歌。他擅长于运用疑问、感叹、重叠对仗、比喻夸张等手段描写人物和事象，抒发感情，比如那些以骏马形象烘托人物内心感受的诗歌就是这种作品。拉布杰研究过写诗的理论，深知文词修饰的重要性，他承袭民歌传统，但又不生搬硬套，而是在民间口语的基础上再进行锤炼，下一番精雕细刻的工夫，因此他的诗歌语言比起相类似的民歌，其语言就显得更为凝练精美，通畅圆润。他的诗既具民歌风味，又有自己的独特创造。

拉布杰熟悉民间谚语、格言，又熟读印、藏佛学大师们的格言训谕。他为了加强诗歌的哲理性和生动性，常常把民间的谚语、格言及训谕中的妙语警句加以改造纳入诗中，使诗歌焕发出新意，令人玩味，像这类例子十分众多，举不胜举。可以看出，他在诗歌创作中是竭尽心智，以己所长对蒙古族和印、藏诗歌中的传统作了大量的、较充分的挖掘再创、糅合拓展的工作。因此，他的诗歌适应了广大蒙古人民的欣赏趣味，在蒙古民间广泛流传，已成为蒙古文学中一份珍贵的文学遗产。

## 第四节　伊希·丹金旺吉拉的训谕诗

伊希·丹金旺吉拉（1854—1907年）生于察哈尔盟镶白旗一个官僚家庭。从七岁起，当了鄂尔多斯郡王旗公尼召活佛。他自幼聪颖好学，博闻强记，十五岁时就学完了藏文必修科目，掌握了蒙藏两种语文，并开始写诗。

1868年5月，回军进入河套时越过黄河，烧毁了公尼召，[①]

[①] 当时曾发生回族起义事件，这段史实见范文澜著《中国近代史》上册第162—164页，人民出版社，1947年出版。

他无奈只得回到察哈尔原籍。三十岁以后开始致力于药物学的研究,三十九岁时,开始周游各地,布教行医,足迹遍及内外蒙各盟旗,并写有《医药诗歌》存世。由于他大部分年华漫游草原,生活上比较接近劳动人民,又目睹了封建社会的种种弊端,看到了贫苦牧民的痛苦生活,因此他的诗歌就比较真实地揭露了僧俗统治者的邪恶以及社会中人伦道德的沦丧。

伊希·丹金旺吉拉诗歌,又名《公尼召活佛之箴言》,1928年,由克兴额编辑在东蒙书局出版,1943 年再版并附诗序。五十年代有五章本问世。[①] 1981 年额尔敦陶克陶编著的《蒙古族近代著名文学家》一书收录的丹金旺吉拉诗歌仍保持了过去的原貌。1984 年由色音吉尔嘎拉、沙尔勒岱搜集整理的《伊希·丹金旺吉拉诗集》(民族出版社出版)是一种十三章版本。巴·孟和对此版本与莫日根活佛的训谕诗加以对照后,发现原五章以后的诗歌有相当一部分与莫日根活佛的诗相同或相似。[②] 而且还有个别诗段是属于丹金旺吉拉去世后出现的事,即使是那些不知所出的诗歌,看来也必须经过一番考察之后,才能鉴别其真实身份,因此,为稳妥起见,本章仍然以额尔敦陶克陶编著的《蒙古族著名文学家》的五章本为依据进行介绍。

伊希·丹金旺吉拉的诗,从其五章划分来看,每章均有一个确定的训谕主旨,除第五章附带说明外,本文分以下四方面介绍、分析它的内容。

(一)对活佛喇嘛的揭露。

到了近代,活佛大喇嘛上层日益走向腐朽,其中不少人以两重身分出现,披着宗教的外衣,干着奸商的勾当,与汉商合伙经

① 见额尔敦陶克陶编《古拉兰萨、丹金旺吉拉、贺希格巴图》,内蒙古人民出版社,1959 年出版;〔蒙古〕策·达木丁苏荣编《蒙古古代文学一百篇》中的《公尼召活佛金训》第 1783—1815 页,内蒙古人民出版社,1979 年转写出版。
② 见巴·孟和著《莫日根葛根罗桑丹毕坚赞研究》第 581—615,内蒙古文化出版社,1995 年出版。

营，盘剥内蒙古人民，他们已成为宗教界的蛀虫，破坏教规的败类，作者在诗中痛斥了活佛大喇嘛不择手段，聚敛财富的恶劣行径，骂他们：

登上经坛像活佛，
跨上骏马似奸商，
性情狡诈言行狂，
哪里像个佛爷的模样！

念佛经时像喇嘛，
贪食羊肉似野狼，
买卖捏指[①]比奸贩，
如此怎免地狱殃？

对大喇嘛收受信徒奉献，以算命问卜的骗术榨取百姓的钱财以及又爱财又贪食的丑恶本性，作者也是予以无情揭露，极尽鞭挞："信徒奉献尽收纳，换成金银呢绒家中藏，信口开河胡乱行，如此浑人哪有好下场？"说他们"算命问卜传骗术"，"蠢材必难入正途。"骂这些人不务正业，成天混迹于社会交往，吃吃喝喝："饮宴饕餮首席坐，行善念经却躲过，活佛本性全玷污，蠢相毕露何其恶。"作者追念过去，觉得古代僧哲不辞劳苦去印度、西藏求经问道，教化于民，而如今这些活佛一个个却追求车马轻裘，聚敛财富，广置田产，争夸豪富。这哪里还有活佛的样子，岂不是些罪孽深重，"十条黑心充肚腹"的佛门败类。由于丹金旺吉拉的活佛身份，因而最了解佛门中的肮脏丑恶现象，虽然他是以维护宗教清规的态度来进行训斥，但口诛笔伐，件件实在，一针见血，痛快淋漓，从反映近代草原上的喇嘛教的腐败溃烂而言，也可作

① 捏指：旧时代商人讲价钱的手法，秘密和对方在袖筒里捏手指讲数目。

为历史现实之管窥一斑。

(二)对官僚阶层的鞭斥。

丹金旺吉拉在游历草原中,与广大牧民接触,比较了解民情,也熟知官场鱼肉百姓,草菅人命的种种恶行。他认为如今的王公大人"轻浮横蛮又贪欲"、"无才无义行不端",一个个像蠢牛撒野一样没有教养。他在诗中痛骂他们是:

看其红蓝珊瑚顶,
俨然像个治国清官,
其实贪婪专肆敲诈,
活像个拦路抢劫犯。

升堂坐衙正气凛,
惩治人犯却有能,
一点小事便拷打,
对付一个婆娘却不成。

看他掌印威容震,
百案霎时能断清,
其实违法专纳贿,
件件案情审不明。

因为官场中徇私舞弊成风,相互争夺权力,于是内讧常起,到头来遭殃的仍是平民百姓。他们成天正事不干,遇公务百般推托,但骚扰百姓却是有术:"商议之事本不多,昏糊不管任意拖,昼夜不宁将你扰,似喜鹊聒噪啄心窝。"他们对下人奴隶,从不讲什么情义,把压榨,惩办视为对付奴隶的不二法门,诗中道:

奴隶纯朴本谦恭,
贵族理应爱庶众,

身受俸禄衣食足，
为何盘剥日加重？
你等身穿狐裘暖，
哪知奴隶打寒战，
糖果油肉满口香，
奴隶饿死你可心安！

一味严刑拷打，
哪管骨折肉烂，
行必骏马宝车，
奴隶徒步奔驰你可安然！

训谕诗的作者站在同情人民一边，以强烈对比揭示了奴隶的苦难，痛斥了王公贵族饫甘餍肥，颐指气使，横行无忌，草菅人命的种种罪恶。他们终日妻妾美女相伴，甚至内外不分，把国家政务也交给妻妾去管，由她们说了算，真乃国体败坏，尊严丧尽，是非颠倒得一塌糊涂。

从五章训谕总体比较，这一章可称得上是最具人民性、战斗性的诗歌。作者为了揭露这些无耻之尤的流氓政客，把一切都豁出去了，不怕他们打击陷害，公开向他们宣战，甚至呐喊道：

且住！且住！
高官美誉又何如？
权势赫赫奈我何？
求来利禄何其恶？

可见丹金旺吉拉对官僚阶层的腐败已到了深恶痛绝、忍无可忍的地步。他这种积郁难排，不吐不快而一泄衷情的创作品格，使他的诗歌具有凌厉雄劲，咄咄逼人的气势。

(三)对不孝不义的谴责。

第三章从作为一个人应懂得自爱谈起，接着讲了父母缔创之恩功比天高，慈母之爱无所不在，似海洋情深的事实和道理："尽心竭力喂儿乳汁，不怕赃污哄儿欢喜，慈爱心肠无所不在，育儿恩情谁人能比。"可是儿子长大成人以后，有的人不知思恩图报，却现出了他那恶少的本性：

儿时睡母怀骨肉情深，
长大忘母爱毫无踪影，
蛮横顶撞报答抚养恩，
恰似蛮牛斗殴用角顶。

父母望儿快成人，
积蓄家产费苦辛，
为儿完婚办喜庆，
他不过数月装尊敬。

哺育之恩化轻烟，
气势汹汹暴行连，
忤逆犯上更露骨，
嫌弃父母让他滚一边。

争权夺利现出包天胆，
略不顺心摔剪又砸碗，
曾几何时天良丧，
他要抛弃亲人分家产。

类似这种不尽孝道，不知敬长辈的逆子在历史和现实中确实不乏其人，丹金旺吉拉看在眼里，把它作为一桩社会恶风予以揭露

谴责，可见不是个别现象。这种人结婚之后已成了家庭中的主要劳动力，他们把日益衰老的父母视为障碍，看不顺眼，妻子不管怎么唠叨，他含笑默许，可是“父母开口他便瞪圆眼，大骂老糊涂胡乱言。”“粗茶淡饭老人用，自己独享美肴馐。”甚至恨不得老人速速归天，作者在诗中把这种不肖之辈虐待老人的具体言行揭露出来，完全是以事实说话，以理服人，这是对中国伦理道德中丑恶一面的批判，美好一面的张扬。

（四）对教育有方的训谕。

第四章开始训诫如何养护后代的道理，接着围绕对孩子的教育申述了自己的见解。他认为“顽石成宝教有方，美满家庭幸福长，子孙不训成冥顽，似秃牛撞胸心痛伤。”所以要从幼年抓起：“心灵纯洁五岁时，听信长者好教育，十岁之后已定型，胆大难教不成器。”可是有些父母却不懂这个道理，她一会儿像乖乖一样溺爱，一会儿气急变脸就厮打起来，没有办法就揍孩子的脑袋，如此施教，自然是个很大的失误，而还有一种只知道偏爱，从不教育，听其放荡的父母，诗歌这样言道：

有人不教独根苗，
有人偏爱小儿郎，①
有人器重收养儿，
有人不管不教听放荡。

丹金旺吉拉认为对孩子不教育，长大成人必然带来恶果：

儿若不教成蛮汉，
誓必玷污祖德犯礼纲，
女若不教成荡妇，
誓必众人叫丑轻浮相。

① 小儿郎：指最小的儿子。

他还进一步说,凡是不受教育者,不管谁都会成为不齿之辈:

喇嘛无德败教规,
俗人不教乱法纪,
妇女不贞丈夫耻,
婢妾淫乱人嫌弃。

因为不受教育,最后落得"无学无识终成凡夫子,似瞎子被人打发用力气,若知经书谙练通世事,对人对己处处播福利。"有些父母也明白这一层道理,也让小儿拜师受教,可是"一旦师爱弟子教诲严,糊涂父母又喊何苦兮。"怕孩子受苦,不能持之以恒,荒废了学业,长大终于酿成恶果,成了一些冥顽不化之徒:

横行宗庙显身威,
目无师长乱法规,
放荡不羁胡乱行,
非僧非俗终成替死鬼。

夸赞纵容爱子,
不让读书识礼,
一旦蛮横霸家产,
父母反成奴隶。

这种不教带来的苦果,只能由父母吞咽,羞辱终生,追悔也来不及了。像这种重视自小对孩子的培养,使他们懂规矩,识礼貌的训谕奉劝,的确给为人父母者敲起了警钟。所以这一章实际是对前三章的总结,无论僧俗或为官为民,丹金旺吉拉认为良莠善恶的分野,关键在于教育。有了良好的教育,人的品德就会高尚,民风自然趋于纯正,国家社稷才能平安。这种不以阶级观点

看待社会痈患的丛生，以及认为教育万能，唯有读书才能识礼的观点，也表现了作者思想认识上的局限性，作为一个封建社会的活佛，他是不可能有更清醒的头脑。但从整个训谕诗来说，作者对当时社会中存在的污垢恶习还是憎爱分明，态度明朗的。他对那些上至僧俗统治的无法无天，下至不正民风，敢于直言不讳，无情抨击，也表现出了他那不媚世俗，正气凛然的坦荡胸怀。

最后一章的 16 行诗大体表现了他这种思想，是他奉劝男子汉不要惧内失去主见，成为妻妾的奴仆，为人须和睦，不要霸道摆威风，更要控制欲念奢望，否则就会损身毁誉等的训谕。

丹金旺吉拉诗歌艺术特点是开门见山，气魄宏大，语言锋利，节奏鲜明。从诗的结构而言，是一种较为严谨的格律诗，每行句 5—7 个词，四行一段，共八十段 320 行，而且许多诗段对仗工整，首尾韵并押，可见他押韵讲究，要求极其严格，因此念起来铿锵有声，易于背诵，从而看出作者在诗歌表达形式上下过一番苦功。据说他的诗歌节奏都要经过音乐的考验和骆驼脚步的矫正，然后才算定稿。由于他精通蒙藏两种文字，因此他一方面受蒙古族固有书面文学的陶冶，比如莫日根葛根的诗歌就对他影响极深；另一方又借鉴藏文诗法来丰富他的艺术创作，如从西藏大喇嘛贡嘎札拉僧等人的宗教著作中吸取艺术表现方法，所以他的诗既富有蒙古族传统诗歌的韵味，又在博采众长的创作实践上对诗歌传统格局有所突破，因而在艺术上表现出一定的创新精神。

## 第五节 贺希格巴图的诗歌

贺希格巴图（1849—1917 年）是鄂尔多斯乌审旗沙尔里克苏木人，其父拉卜杰是阿拉坦格日勒台吉属下的牧民，为《蒙古源流》的作者萨囊彻辰洪台吉的后裔，只不过由于某种特殊原因

家道中落，只得为巴拉珠尔公放牧苏鲁克为生。贺希格巴图(以下或者简称贺氏)十几岁在村塾学习蒙文，以后又通过艰苦自学，通晓了汉文、藏文，二十岁开始在巴拉珠尔公幕下任书吏，直至第二次独贵龙运动失败之前，他一直在旗札萨克做一名下层官吏。独贵龙运动失败后，由于他同情并亲身参与了独贵龙运动被革职回家，以放牧、行医为生。晚年至辞世前一直发奋著述，拒绝跨入豪门。

## 一、诗歌搜集出版及研究

贺希格巴图的诗歌在五十年代便开始介绍评析，1958 年，额尔敦陶克陶在《蒙古历史语文》第十期上发表了《关于诗人贺希格巴图创作简介》，首次对贺希格巴图的诗歌创作进行了评介。1959 年，内蒙古人民出版社出版了额尔敦陶克陶编著的诗歌集《古拉兰萨、丹金旺吉拉、贺希格巴图》，收贺氏诗歌八首，同时，内蒙古语言文学研究所也编印了相应的内部资料，亦收贺氏诗篇八首。1959 年，策·达木丁苏荣编《蒙古古代文学一百篇》收贺氏诗歌五首，这些公开出版的集子均对贺氏及其诗歌创作作了评价。八十年代所出《蒙古族文学简史》、满仓及五院校所编《蒙古文学史》根据当时掌握的有限资料，都对贺氏在近代诗坛上所取得的成就和地位给予了公允的评介。

1986 年，策·哈斯毕力格图将其搜集到的所有贺希格巴图的诗作加以整理校勘后，作为蒙古文献丛书《贺希格巴图诗集》由民族出版社出版。该集共 55 首诗歌，以诗行统计，少则四行，多则 400 行以上，全集共收入三千多行诗歌，加上长篇叙言、诗作题解、注释，全书达 330 页，可称得上是一部贺希格巴图诗歌全集。该集除作品大大扩充，有比以往更为丰富的内容外，详尽的题解、注释对读者和研究者了解作品来源、背景以及理解原文文义方面提供了方便，所以在挖掘、整理贺氏诗歌创作方面，整

理者作了极其有益的工作，不过其中有的作品何以成为贺氏的作品，在考证上还缺乏有力的根据和论证，故必须进一步加强这方面的工作。

## 二、诗歌的主要内容

以诗集的叙言及题解来看，贺氏的诗歌创作是以写爱情诗起步，从而逐步扩展其诗歌题材和内容的。他的创作与他生平际遇及鄂尔多斯高原的时代风情有着密切联系，所以他的诗歌极富时代特点和乡土气息，读其诗如见其人，随时可感受到诗人感情之激荡，因此，从诗歌内容作横切面的剖析，可大致了解其为人的思想品格和志趣，在此，分以下几方面予以叙述分析。

(一)情爱篇。

爱情诗是贺氏青年时代的作品，他的处女作《蔚蓝的天空》在全旗新年集会上吟诵之后，获得与会者的赞赏，王公们知悉，纷纷让自己的书吏、侍从抄录回府鉴赏。[①] 这首诗前八句以描写美丽的自然景色起兴，然后进入对情人的思念：

远方的景色呀朦朦昏昏，
想起我那娇妹令人销魂。
你那艳容宛如一张图画，
我那心灵之光怎么平静。

这首诗是以男女对答形式谈情说爱，所以当男方表白绵绵相思的苦情之后，女说："情哥哥哟，我也思念受尽煎熬，腰腹股勾抽搐颤抖直晃摇，身儿软绵绵如魂魄出窍，无聊奈，所有情趣云散烟消。"可是谈着谈着，话题一下转到人生爱恋能否永存的问题，而且男方总以转眼白鬓要赴黄泉的话来吓唬对方，女方由热望

① 参见《贺希格巴图诗集》第59页，《蔚蓝的天空》题解。

化为嗔怒，觉得尽用这些无聊的话题哓人实是大杀风景，于是反攻过去说道："戏弄人的话不跟你胡吣，什么苦难呀我听也不听，抛弃你这放荡的文人，风度翩翩的男儿多得很。"男方一见对方生气，迅急转舵，连连赔礼作为结束。

这首诗以独诵，对吟的一泄衷情，把一对男女谈情说爱的一段全过程写得唯妙唯肖，细腻入微，有波折起伏而又轻松甜蜜，称得上是一首袒露心迹的纯情诗篇。

《双马行》也是以二人对话形式谈情说爱的诗，不过前半部是以甲、乙二人对话讨论广泛的善恶欲念，尘世人生的话题，宗教色彩较浓，甚至有的诗句还借用了《萨迦格言》的语言或佛教故事的一些说法，可见贺氏是利用对话来对佛教经典教义阐明自己的看法。不过这段讨论，也提出了一些富有启迪的教谕，如："雅洁沉静是善良可亲，反复无常实为恶劣行径，角逐拼比才有进取精神，安分守己可谓乐天知命。"另外，还有不少对人世间美好事物的赞许和倾倒流连。接着是一段男女情人的对话，但对答间，似乎流露出两个情场老手的唇枪舌剑，而且又提出因果报应，求苍天保佑的问题，确有一种回应前文，施宗教教化的味道，故从描写两小无猜的纯真爱情而言，不如《蔚蓝的天空》一诗那样洁白无瑕，令人回味。

贺氏除以对答形式描摹恋情外，又最擅长以情书形式表达爱情。他不仅以诗歌自写情书，还捉刀代笔，为他人写这种情书，如《一人之心》是为一名远离情人的军人所写，因为军人服役在外，长期难以和情人相会，得知情人另有所欢，才请贺氏写了这封劝说想念的信札，该书信把一个军人得知对方情变后的内心痛苦刻画得十分动人："宽薄的信纸平平正正展开，提起笔来呀述我情怀，你独具铮铮铁骨的情人我呀，被不确的传言弄得痴痴呆呆。"信中还有埋怨，劝慰、怀念等的描述："忆往昔我们深深相爱，情切切好似心肝相连紧相挨，可怜我心爱的小乖乖呀，当

心被人哄骗切切挂怀!”“军差繁冗我整日忙碌在外,想到你身边良愿一直存在,上方不准假我也无可奈,专此鱼雁传书以表赤诚情怀。”另外,《信札草稿》、《最好的情人》都是以书信方式袒露对情人的思念和忠贞不贰的爱情,这些以诗歌写成的情书,无论自述情怀还是揭示他人的情思,都写得那么荡气回肠,真挚动人,贺氏真不愧为写情书的高手。

还有两首诗《美丽的情人》、《雏鸟嘎嘎鸣唱》也是描写爱情的篇章,前者写了情人来会的欢快情景,后者写亟望和情人相会,情调却十分低沉,表示了一种“人生无常”的伤感气息。总观这些爱情诗,都程度不同地存在着这种情绪,即使是较好的《蔚蓝的天空》也难于幸免这种思想阴影,可见贺氏年轻时就或多或少受到佛教思想的熏染,“性空”、“色空”思想一直紧紧缠绕着他的灵魂,使他不能砸烂枷锁,来个彻底的人性解放,而且随着阅历的加深,尘世种种弊端的涌现,他愈益笃信这种佛法菩说了。

(二)讽斥篇。

如果从正气揭歪风,刚义斥邪恶来讲,贺氏的鞭斥讽刺篇有《查干布格热的叫贼》、《坏习气的喇嘛们》、《女人和喇嘛的对话》、《乌仁斯娃赞》、《吟唱糊涂嘎尔玛》等诗作。对查干布格热的批判,主要指出他的好色,总是围着女人的屁股转,而且利用迷信去骗取别人的财物。《坏习气的喇嘛们》、《女人和喇嘛的对话》是揭露讽刺喇嘛们与民间女子勾搭胡混的可耻行径。《乌仁斯娃赞》描写了一个淫乱无度、丑态百出的少女形象,说她成天跟一个旅蒙商鬼混,魂不守舍,正经活也不干了,把奶桶扔到牛绳旁到沙丘等男人去鬼混,这哪里像个纯情的少女,与成熟的荡妇有何区别,所以作者讽刺道:“我那放荡小巧的乌仁斯娃,你的头顶该梳上媳妇式的头发。”说明她名义上是个小姑娘,可实际已是个满身风骚的婆娘了,这篇名曰赞美她外表美丽的赞歌,实质是诅咒其灵魂何其肮脏的讽喻诗。

《吟唱糊涂嘎尔玛》是反映独贵龙运动中的其人其事。嘎尔玛在屯垦与反屯垦事件中，他与人民大众为敌，出谋开荒，害得五十户人家流离失所，但他却从中得利，中饱私囊，贪污钱财，结果受到惩罚，被撤职查办，这首诗就是揭露其罪恶，鞭打其肮脏灵魂，并且讽刺他装着一派可怜相的诗歌。诗歌吟唱道：

冬天寒风北面吹，
权势情面化灰飞，
冠冕堂皇无踪影，
受到惩罚终有归。
…… ……
砍头不怕才是男子汉，
面不改色该当死不畏，
你慌乱叹息装可怜相，
不如一个婆娘何鄙猥。

猪脑无智下深渊，
锋刀利刃颈上劈，
个个议论你死有因，
谁不骂灾祸由你起。
…… ……
沙丘东面住着一个嘎尔玛，
胡作非为害人不浅太无理，
晦气之日来临你的气数终，
你那白嫩嫩的肉体狗啃去。

据《贺希格巴图诗集》中各种资料加以印证，嘎尔玛虽撤职，但无判刑之说，这不过是贺诗激言厉色，极尽鞭斥之语，但也看出贺氏站在人民大众一边，与之势不两立的决绝态度。类似这

种鞭斥讽刺，由于与群众命运、时代大潮联系在一起，即使言有过激，也是鞭辟入里，有着势不可摧的力量。但贺诗中尚有一部分挖苦与自己有私怨情仇的诗歌，其格调就不那么高了。比如《陶里嘎尔玛》、《耍贫嘴的二流子诺尔布》、《狗腿子》、《诺尔布麻子》等多半描写其人外貌丑陋，有生理缺陷等毛病，或者诅咒别人是“纸人替身子”、“流了产的孩子”、“私生子”，“龟孙子”，“有湿乎乎的睾丸称号”，“在女人裤裆里像盲鼠蠕动”等等，这种挖苦讽刺，就含有人身攻击的低级趣味，如果对方确实是个品行不端的人，如此咒骂也难以达到真正揭露抨击对方的目的，道理就在于诗的品位不高，难以被人苟同。

（三）世态篇。

贺希格巴图对社会人情世态可以说洞幽察微，有独到见解，在此不拟从描写广泛的人情世态上去审视其诗歌，而是撷取其中颇有代表的作品来判断其观察事物的眼光及其艺术功力。比如《末世》（直译为“坏时代之尾”，也有译成“时代”的），这是他对独贵龙运动时代整个社会人情世态的观察总结，也是对这种混乱不堪时代的呐喊声讨，为窥全貌，将这首诗译录如下：

聪明智慧毫无用处的时代，
疑神疑鬼泛滥成灾的时代，
自身阴影都觉可怕的时代，
畏首畏尾令人惊慌的时代。

嘴舌不牢就要闯祸的时代，
弟兄朋友互相利用的时代，
诡计花招玩弄不已的时代，
酒肉开道拉拉扯扯的时代。

朝廷政纲全都乱套的时代，

垄背垄沟界线不分的时代，
祸国殃民捞取钱财的时代，
千万银两买毒冒烟的时代。

清朝末年是个人欲横流，邪恶势力猖獗，人人自危，惶惶不可终日的时代，也是沉渣泛起，天良泯灭，什么怪事，丑事都会出现的时代。既然正气不存，道德沦丧，那么诡计花招、拉拉扯扯、强取豪夺、杀人越货等等卑鄙手段自会在明里，暗里进行充分表演。这首诗虽然是对鄂尔多斯高原恶势力的揭露，但却有高度的概括性，从鄂尔多斯可以窥见中国社会的脓疮痈患，它只不过是当时中国封建腐败制度的一个缩影。贺希格巴图经过长期观察酝酿，敏锐而又准确地揭露了这种时势之险恶，世态之沉沦，可见其概括事物的艺术功力。

以上是从现象概括地反映出一种社会风气和人情世态。另外，贺氏还有通过对一个人物的心态描绘来反映社会风情的，如《山泉》就从一个侧面反映了一种婚外恋的人情世态。该诗题解如下：一次二爷那颜出差办公，有事在山泉这个地方停留，与一民妇相识，二人相好，关系密切。因他与贺氏相交甚厚，将此事毫无保留相告。此次二爷与贺氏一同出差，又走至山泉之地休息。二爷非常苦闷，坐下来不停地抽烟，于是贺氏想到二爷往事，触发灵感，立成此诗：

山泉水呀清又清，
有个女人好开心，
和她相恋不是不成，
可要回转难舍难分。
…… ……
二爷那颜想起陡生兴奋，
回头一望劲足来了精神，

这样同居实是有慰平生，
可她男人碰见难以脱身。

这首诗还揭示了二爷与民妇频频来往，摆脱不了的心理矛盾，所以，“抽呀，抽呀，叹气又唉声！”接着诗歌以民妇口气进行挑逗，请他莫要生气不作声：“这是娱乐戏耍的滑稽诗，还是相聚欢乐一阵阵吧。”诗的结尾以二爷的口气答道：“啊嘿！我凭啥把气生！先生的话儿入木三分，只要留得青山在的话，耐心等待会晤总有门！”

这首诗从思想内容而言，并无积极向上的意义，但从描摹人物，展示社会风情方面却有一定的艺术认识价值。因为从贺氏的主观立意来讲，他既不想把这段小插曲作为爱情来描绘，也不想刻意去揭露二爷不端的行为品格，故只能是以揶揄玩笑的口气把这个贼心不死的花花公子的情绪和心态展示出来，让人开心一乐。贺氏这种随手拈来便诗意盎然，立即生趣的诗才，所以才使他成为一名揭示社会风情的高手。

（四）警世篇。

人的一生如何度过，在贺氏不同主题类型的作品中均有流露，然而这类教谕只是附带的插话，构不成警世的主要命题。警世命题比较集中的是《无名的一生》、《宇宙空间》。《无名的一生》是作者对一个人的一生历程如何规范行为的劝告。该诗从人生花季（十六岁）开始写起，一直到老死善终，每个年龄段如何操守都表示了自己的看法。他说：“十六岁的人像一只水果梨呀，初恋的情人最为得意，放纵就会像牛虻使牛跳起，只有夫妻恩爱子女才会承欢绕膝。二十五岁的青春一逝而去，不控制情欲是轻率之举，如不思前想后将会失足，这与恶狼捣蛋是一个道理。”下而三十岁、四十岁一直到六十岁都有自己如何安静过日子的见解。这首诗主要劝慰人们一生要清心寡欲，哪怕精力旺

盛的青少年时代，也不可放纵，到处逛荡，这样始终如一，就能排除烦恼，老死善终。该诗看似平淡，但贺氏观察到从青少年就酿成不良风气对人的一生将招来无穷后患，造成不可估量的损失，所以用《无名的一生》向人们敲起警钟。

《宇宙空间》可说是对《无名的一生》的补充阐释，不过探讨的范围更为广泛，它不只是限于个人行为与家庭关系好坏的问题，而是把人的欲望、情感、行为、亲眷等人类存在的物质和意识纳入宇宙空间来进行哲理的解剖，但由于作者受佛学思想的影响，其认识往往步入到万世皆空的宗教解释和宗教教谕中去了。他认为爱慕、激情冲动都是一种偶然性而使之然，故对亲情感到厌倦，认为美好事物是一派荒诞，表现出一种浓重的空幻思想。但诗歌在吟咏到如何为人处事时，却又指出了人世间的弊端所在："思念有情的家人亲眷，实在少得可怜，多数友人游手好闲，无所事事心不在焉。"指出了多数人不重感情，到处逛荡，存在着及时行乐的恶习。所以他认为"无缰意念，四处飘卷，私欲嫉妒，罪恶之源。"这一揭示忠告，从一个侧面对社会人情进行了针砭、批判。他虽然发出借多"万世皆空"的议论，最终还是回到现实如何为人的话题，那么他的行为准则是什么？仍然是和睦、规矩，戒掉贪欲、嫉妒，老老实实为人，所以它是《无名的一生》的补充阐释，是警世诲人的诗篇。

(五)述志篇。

诗人作品中有不少表述自己心志的诗篇，尽管他在某些篇章中流露了对佛宗的虔诚，表示要成佛得道，教化黎民，但始终未实现这一主张，出家为僧。他的兴趣仍然是写诗、读书做学问，所以他在《我的习性》这首诗中述说自己写诗已成习惯："这是我原本的习惯，也是我现在的性格，轮子旋转成了规律(直译为"轮子的性格，")，一直写诗是我故辙(直译为"现在成了习惯")。"意思是过去好写诗，现在仍然如此，将来呢，还是要写诗，

表示自己吟诗成癖，此生难以更改了。他在《文章诗歌》一诗中，开首就热情赞颂文章诗歌的美妙："文章诗歌，是智慧的钥匙，是妙语佳言的游戏，我们天天无不欢聚，谈论形形色色掌故，笑语欢歌总在一起。"贺氏的性格就是喜于和士儒、白丁相聚，谈古论今，述说民间风情，他一方面舞文弄墨，一方面与广大民众交往，不断充实其诗歌的新鲜血液。他还劝告青年人写诗作文要态度鲜明，不要含糊其词，不要一知半解，吹毛求疵，鼓励他们勤学苦读，他在《古今宝史纲》一书的诗文中指出：

此生为人实非易，
生当苦学获技艺，
勤奋才能识韬略，
方可报国功业举。①

从这些述志的诗篇看出，贺氏所苦其心志的是在书海中求索，他虽然仕途未进，但他一生在诗歌吟咏和著书立言方面以实际行动实践了他的主张。

(六)风雷篇。

鄂尔多斯高原兴起的武装抗垦风暴，即独贵龙运动在蒙古族近代历史上有着光辉的一页。当时清政府为了强行开垦蒙旗土地，派垦务大臣贻谷进驻归化城(呼和浩特)，开始清丈直接控制的土默特和察哈尔属境土地，当时蒙汉人民未形成抗垦斗争的声势，不曾受阻。光绪二十八年(1902 年)当垦放到乌兰察布、伊克昭盟时，立即遭到蒙古族各阶层的普遍反对。贻谷利用"一劝一惩"的高压政策，迫使各旗王公报垦就范，各旗王公迫于压力虽有报垦者，但有的仍是多方拖延推诿。乌审旗的札萨克察克都尔色楞最为积极，报垦最早，甚至报请全旗开垦。从

① 见《贺希格巴图诗集》第 259 页。

1900 年起，乌审旗人民就组织起“独贵龙”反对察克都尔色楞放垦压榨人民的罪行。后来贻谷派员赴乌审旗强行垦丈，驱赶群众迁出放垦地段，于是起义人民与之展开斗争，驱逐垦务官员，烧毁放地文契，这种斗争一直延续到 1901 年。由于贻谷到处镇压群众，滥杀无辜，激起伊盟人民炽烈的反抗怒火，造成“势将激变”的形势，光绪三十四年(1908 年)，清政府不得不将贻谷革职问罪。因此，清廷拟欲夺取鄂尔多斯蒙旗土地的开垦计划，在伊盟各旗人民顽强不屈的武装反抗下，遭沉重打击，终于破产。

贺希格巴图在这场反屯垦斗争中，不仅亲身参与斗争，而且写了不少诗篇揭露万恶的统治者，热情颂扬了这一正义斗争和人民大众勇往直前的奋斗精神。反映这一历史事件的诗歌有《乌审旗的独贵龙》、《海流图庙的集会》、《文章诗歌》、《图古勒台庙的集会》、《席尼苏莫的集会》、《吟唱糊涂嘎尔玛》、《末世》等等。《乌审旗的独贵龙》几乎总结了乌审旗长达十年斗争的大事件，《贺希格巴图诗集》的编者在这首诗的题解中写了长篇历史背景的介绍材料，[①] 这对理解这首诗文的原文含义，使我们顿开茅塞，比较易于把握其所指。这首诗包含的事件比较多，其中有察克都尔色楞被告状群众轰下台和他卷土重来与屯垦军勾结制造种种暴行的事件，有伊盟副盟长杭锦王出面调解的事件，但从诗歌的着眼点和主旨来说是揭露杭锦王在民众的压力下以调解为名，实际进行着扑灭独贵龙运动的阴谋勾当：“主政的副大王呀权衡利弊，熄灭火焰让他(指察克都尔色楞)辞退合稀泥。”当杭锦王同意群众罢免察克都尔色楞职务，东部群众斗争烈火暂时止息之后，西部抗垦斗争的烈焰又熊熊燃烧起来，这时杭锦王刽子手的真面目就现出了原形，诗歌揭露道：“为土地走投无路全聚齐，奇妙啊，原来调解者是个坏东西。认为民告官是不尊

① 见《贺希格巴图诗集》第 134—138 页。

敬老祖宗，把所有的人恨得咬牙切齿的，听命主子是自古定的规矩，他气势汹汹地说真会拍马屁。……杭锦王的行为结束了正义之举，海流图庙的独贵龙一下子解体，众多独贵龙觉得奇怪不已，从一个人的表现各样事儿清晰。"这首诗的作者完全站在广大人民一边，态度明朗，憎爱分明，无情地戳穿了杭锦王为清廷统治者卖命的丑恶嘴脸。

海流图庙是乌审旗的中心地带，十二独贵龙也以此为活动中心，而主政的官员也常在此召开会议，宣布重大决策。独贵龙运动兴起时，贺氏在此居住多年，对海流图庙的环境及当时所处的政治形势了如指掌。他所写的《海流图庙的集会》，一方面歌颂了该庙的神圣、宏伟；另外也指出此庙是独贵龙集会清除软骨头和叛徒的地方，也是主政官员颁布敕令禁止独贵龙活动的地方。贺氏在这首诗中对有利或不利的各种因素，均以乐观态度泰然处之，充满着人民事业必胜的信念，诗歌开首就以亮丽色彩描绘了海流图庙非同寻常的博大壮观："耸立的海流图庙呀，是一座宏伟舒适的住居，锣声鼓声响彻大地寰宇，贵族平民常常在此会集。……树影婆娑遮盖云天葱郁，这是结盟会友的好地区，春风拂拂送来一片温煦，晴空万里阳光明媚和熙。"此诗基调一立，对那些不利因素，也采取了"风物长宜放眼量"的态度，道出了"开垦的牧场要成为我们的土地，征途中总有神佛处处施与，生命力坚强定能大有作为，这是众生的缘分天道相许。"接着提出了不可背弃盟约，要清除软骨头，纯洁组织，建立起真诚的友谊。最后对统治者宣布的法令，制诰，以讽刺的口气嘲弄道："达官贵人的恩赐无与伦比，跟着沾光大家欢欢喜喜，公告法令全都必须条条照办，大家的意志都有准绳和依据。"意思是你上方说得天花乱坠，可民众的眼睛是雪亮的，每个人的心里都有个看待事物的准绳，不会去上当受骗的。所以这首诗既写得含蓄讽喻，又有棉里藏针的不屈精神，是一篇充满豁达进取、乐观豪迈的诗篇。

《文章诗歌》除了阐明文章诗歌的意义，如何为文写诗以及鼓励人们勤学苦读外，又用大量篇幅赞美独贵龙运动给人们带来的好处。大概是人民强大力量的威慑，乌审旗有了暂时的和平稳定，所以诗人的情绪十分亢奋，似乎眼前一切都那么光明美好，令人向往，于是以“好”字联韵，道出了许多祥运佳境，特别是对独贵龙的作用和精神，他是赞不绝口，处处称道：“独贵龙的大众真正好，大人们支持就是好，玛尼真言同样念得好，虔诚敬奉跪拜好。”“文殊室利化身皇帝好、乡土那颜如大黑天[①] 好，保护全旗民众运气好，蒸蒸日上吉祥日子好。”“我们大家护持好，远近闻名名声好，没有暴行人称好，乡土平静安定好。”这些吟咏，看出贺氏被假象蒙住了双眼，认为这种平静日子是上上下下一起奋斗的结果，所以将皇帝比作文殊室利佛，地方官也成了护法神，由于他是封建时代的文人，不可能用阶级观点来分析认识这场运动的实质，特别是他对最高统治者仍存有幻想，自然会扰乱他观察问题的基点和视线。不过从其亲身体验，他对独贵龙运动的可贵精神，如运动中要加强团结、讲诚信忠义，不怕磨难等的吟咏还是富有启迪，令人鼓舞：“如果在苦难的折磨中，我们更要讲究坚贞忠义，一个人如能意志坚强，万般痛苦也有人生美好意义。”“大集会的中心地，犹如铜墙铁壁，只要团结在一起呀，艰难险阻纷纷避。”同时他在诗中还提出要讲纲常伦理，要大、小那颜爱护黎民百性，因此，要清官不要贪官，也是他许多诗歌存在的思想主张，并且在《向往盛世》一诗里，明确表示了这种思想：“贪官污吏若是一旦除尽，人民大众才能幸福安定。”贺氏虽然在诗中宣扬了独贵龙运动应具备的可贵精神，但是靠好皇帝和清官治理天下以及纲常伦理不可废的思想仍然是他念念不忘的主张，从而表现出他思想上的历史局限性。

---

① 大黑天：梵文称“玛哈噶拉”，为佛教密宗护法神之一。

《图古勒台庙集会》集中揭露了整个官僚阶层的腐败无能，社会风气的污浊败坏。若说《末世》是对这一时代特点的笼统概括，那么这首诗就是以具体实例予以形象的注解：比如要权术；对兄弟朋友翻脸不讲义气；互相猜忌；背后议论，造谣挑拨；官不理事，遇事推脱；在运动中有的随风倒，有的当叛徒告密；闲散那颜、老喇嘛、兵痞成天耍嘴皮子、互相谩骂厮打；让那些洋烟鬼出来充当能人等等，乌七八糟，不一而足，所以当屯垦军一到，他们只会保护自己，使混乱形势乱上加乱，无法收拾而人民大众却陷入了罪恶的深渊无法解脱，他沉痛地呐喊道："章法制度任意践踏，为官之道烂成稀泥，重重灾难日益紧逼，百姓涂炭连天悲啼。""把赛音都拉的官吏，召至图古勒台庙审理，把毫无反抗的下人奴隶，打得死去活来捆绑起，整治那些手无寸铁的百姓，要他们给汉人官员磕头作揖，就这样把他们百般折磨，天下哪有仁慈的那颜和公理？"最后他只有祈祷神佛，请苍天明鉴："金刚、度母、喇嘛、尹达木诸佛，天际的神仙、却静等等神祇，用千万只慧眼俯瞰大地吧，请你们把是非曲直判明存天理。"这场抗垦斗争，最后变成了争夺札萨克权力之争，而且把城里的大官请到赛音都拉用白面羊肉把他们喂得肥肥的，经过一番拉拉扯扯，以处理两个戴红翎者算大事完毕，这样一来，不但百姓的冤屈无法澄清，那更大的灾难眼看又要降临了，所以贺希格巴图对朝廷命官与奸贼沆瀣一气、狼狈为奸的可耻行径，愤怒至极、大声疾呼道：

作为朝廷命官一方臣弼，
被奸贼愚弄上当受骗可气，
挑起衅端一时灾难遍地起，
真是大祸临头呀怪事太离奇！

从以上内容看出《图古勒台庙集会》在整个吟咏独贵龙运动的诗歌中是一篇站在受害群众一边，以敏锐眼光一针见血指出

独贵龙运动何以失败的总结性的诗篇，也是具有战斗檄文式的诗篇。

总观反映独贵龙运动的诗歌是贺氏最具人民性、战斗性的诗歌。他歌颂了人民群众乐观豪迈无所畏惧的战斗精神，也揭露了统治者种种卑劣伎俩，这些诗歌是鄂尔多斯高原反垦斗争的历史见证，它不仅具有文学价值，也具有历史和社会人文的多方面的价值，故弥足珍贵，是蒙古族宝贵的文化遗产。

贺希格巴图的诗歌除以上六方面的内容外，由于他对佛宗的虔诚敬奉，也写了一些有关佛宗教化和赞美神佛的诗篇，如《善言百首》、《班咱那日歌之诗咏》、《希拉召赞》就是这类作品。他还编写了儿童启蒙读物《初学文鉴》，三国演义梗概《旋转的世界》及历史编著《古今宝史纲》。

《初学文鉴》是一本包括自然和社会知识的通俗文集，因便于背诵记忆，流传很广，鄂尔多斯地区的村塾都把它当作课本，一直沿用到解放前夕。三国演义梗概是以押头韵的诗歌形式来叙述的三国故事。《古今宝史纲》是一部中国历史概要，从三皇五帝一直写到清末，其中对蒙古族历史写得比较详细，还包括鄂尔多斯地区历史的一些片断。这些作品在向蒙古族人民传播历史文化知识，沟通蒙汉文化交流方面起了很好的作用。

### 三、诗歌的艺术风格

从诗歌艺术特征看，贺希格巴图的诗歌与东部区卓索图盟土默特右旗的古拉兰萨、尹湛纳希兄弟的诗歌相比，呈现出完全不同的风格。由于古、尹兄弟是在本民族诗歌沃壤的基础上学习吸收汉族古典诗歌形式写成的诗歌，所以被公认为蒙文格律诗的创始者和实践者。贺希格巴图则不然，他虽然熟悉蒙、汉古籍，但其创作实践却一直受到鄂尔多斯民间诗歌营养的滋润，所以他的诗歌保有鄂尔多斯民间诗歌的风味，朴野洒脱，自由放

浪，无论吟咏什么题材、事件，似乎都能得心应手，随口就来，奔放无羁而又音韵铿锵，这种通俗易懂的口头诗歌形式，在鄂尔多斯民间获得极大声誉，被普遍传诵，几乎达到家喻户晓的地步。由于他与蒙汉劳动人民联系密切，熟悉蒙汉民间口语，所以他在蒙文诗歌中将大量汉族口语纳人诗中，如“讨乞鬼”（也称“没落鬼”）、“穷孩子”、“本事”、“二爷”、“花儿”、“会”、“捎带”等等，有时为了词数韵律整齐，把同一意义的蒙、汉词汇同时安排在诗句里，使之韵律和谐，顺口通畅，并以此为滥觞，以至发展到创作出一种蒙、汉两种语言混合应用的诗歌游戏，如《愚蠢滑稽的额布根仓》就是用蒙汉混合语写成的诗歌。此一例可算得是近代蒙文诗歌中绝无仅有的创造了。以此可看出贺氏的写作态度是无拘无束，不讲框套，有一种天马行空、凭思遨游的创作品格。但从蒙文诗健康发展之道路来评品的话，此风不可长，更不应提倡。不过贺氏也只是偶尔为之（仅此一篇），他是在一种特殊情况下用一种特殊的方式以表他的情愫，游戏人生而已。[①]

从以上种种特点和成就来看，贺希格巴图的诗歌创作便成为鄂尔多斯地区诗歌形式的代表，他与东部区古、尹兄弟的诗歌被称为各具特色的诗歌代表人物。

---

① 据此诗题解，其写作背景如下：贺氏与嘎尔玛互相以诗歌嘲讽结下仇恨。西乡贡那颜、乌喇嘛从中进行调解，把他们请到府里摆酒宴，让他们今后像兄弟似的和睦相处，并让二人各自写出保证书，此诗就是贺希格巴图当众写成的保证书。

# 第三章 尹湛纳希

## 第一节 家世与生平

蒙古族的伟大文学家尹湛纳希，乳名哈斯朝鲁，汉名宝瑛，字润亭，号衡山，[①] 1837年5月20日黄昏（道光十七年四月十六日酉时）诞生在清代卓索图盟土默特右旗（今辽宁省北票市）一个被称为忠信府的蒙古贵族家庭。还在尹湛纳希出生之前，他的家乡已经成为以农业为主的蒙汉杂居区。土默特右旗靠近中原，处于东北与内地相连接的要冲。这种特殊的地理位置，使得当时生活在这里的蒙古族，比较容易接受内地思想文化影响，为本民族文化发展做出独特的贡献。

忠信府是古代蒙古族伟大民族英雄成吉思汗的后裔，与土默特右旗札萨克贝子同宗，世袭四等台吉，在清代蒙古贵族中属于最末等级。尹湛纳希的远祖衮济斯扎布，康熙十三年曾袭土默特右旗札萨克贝子，康熙三十一年征噶尔丹时，因"托故私归罪"被削爵，[②] 由其兄拉斯扎布袭土默特右旗札萨克贝子。[③] 拉斯扎布即尹湛纳希时代土默特右旗札萨克贝子德勒克色楞与索特那木色登父子的远祖。尹湛纳希的父亲旺钦巴拉（1795—1847年），先娶土默特左旗札萨克多罗达尔罕贝勒索诺木巴勒

---

① 一说衡山乃尹湛纳希汉名。

② 见《钦定外藩蒙古回部王公表传》。

③ 衮济斯扎布有子四，次子道日吉雅勒袭四等台吉，即尹湛纳希六世祖。道日吉雅勒亦有子四，长子青毕西热勒图即尹湛纳希高祖。青毕西热勒图有子二，次子端都布即尹湛纳希曾祖。端都布有子二，长子拉旺淖尔布即尹湛纳希祖父，次子吉格吉德扎布分立门户为诚信府。尹湛纳希父亲旺钦巴拉是拉汪淖尔布长子。次子杭噶勒，事迹不详。

珠尔之女嵩吉拉姆为妻。嵩吉拉姆去世后，旺钦巴拉又娶喀喇沁右旗某塔布囊之女满优什卡为妻。嵩吉拉姆未留下子女，满优什卡共生八子，长大成人的却只有四子，即长子古拉兰萨、五子贡纳楚克、六子嵩威丹忠、七子尹湛纳希。

旺钦巴拉汉名宝荆山，曾任土默特右旗协理台吉，负责军务，又称将军协理。第一次鸦片战争期间，为防御英军北上，清廷从哲里木、昭乌达、卓索图三盟调蒙古兵驻扎长城近口地方，旺钦巴拉亦率本旗蒙古官兵应征。这件事，曾使尹湛纳希长兄古拉兰萨极为感奋，挥毫写诗，预祝蒙古将士抗英胜利，凯旋归来。旺钦巴拉有很高的文化修养，嗜好藏书，在家中建起"多宝斋""绿波堂"等藏书房，收藏蒙、汉、满、藏等文字的图书。他为人正派，热心公益事业，走起路挺胸昂首，当地人为他取绰号"旺大架子"。① 据尹湛纳希留下文字称，《青史演义》前八回，乃是其父旺钦巴拉遗作，他为完成父亲遗愿，继续撰写《青史演义》。在《一层楼·序》中，尹湛纳希又托称这部书乃是"蒙译凌河地方奇渥温氏荆山先生之作"。这也从一个方面证明，旺钦巴拉生前必是当地很有些名望的文化人。在异文本《青史演义》第五十七回回中插话时，尹湛纳希更明确说还在1821年（道光十年）时，其父旺钦巴拉就开始搜集蒙、元史料，并说这些史料为自己撰写《青史演义》提供了便利。在古拉兰萨的诗集抄本中，有旺钦巴拉的一首《醉意》诗，很可以代表作者的生活旨趣。其文如下："惊狂欣喜兴杯盏，评古论今起话谈。虹云飞散岂本意，不醉美酒醉文章。"旺钦巴拉的文化修养，他的大量藏书，乃至他的为人，对他的儿子古拉兰萨、贡纳楚克、尹湛纳希等走上文学道路，产生了巨大影响。

旺钦巴拉时代，大约也是忠信府比较繁荣的时期。但是，这

---

① 见内蒙古社会科学院图书馆藏手抄原件《尹湛纳希晚年札记》。

繁荣并没有持续很久。还在旺钦巴拉在世的时候,由于与近族诚信府之间的诉讼,忠信府已经开始衰落。旺钦巴拉去世后,长子古拉兰萨曾继任协理台吉。数年后,古拉兰萨也去世,忠信府便由尹湛纳希的母亲满优什卡和六兄嵩威丹忠支撑。父亲和长兄的相继去世,使从小过着饭来张口、衣来伸手生活的尹湛纳希受到沉重的精神打击。

尹湛纳希自幼聪明好学。在他五岁左右时,父亲便要他背诵家谱,通过复述从成吉思汗开始的祖先业绩,启发他对蒙古民族的热爱之情。在他十岁左右时,已经能吟诗作文。他特别喜爱听讲"三国"故事,并由此崇拜豪爽义气的关羽形象。他不仅学习蒙古典籍,而且还学习汉族典籍。在《一层楼》中,有一节关于贲璞玉接受汉族先生史经济教导的文字,写得很富有感情。其中,应该包含着尹湛纳希本人经历的痕迹。由于家庭环境的熏陶和个人的天赋,尹湛纳希很快便通晓蒙、汉、满、藏四种文字,具备较深的蒙古学和汉学造诣。

大约在十七岁时,通过母舅关系,尹湛纳希来到喀喇沁右旗札萨克多罗杜凌郡王色伯克多尔济的王府。尹湛纳希此行的目的,是促成自己与色伯克多尔济女儿的婚事,做乘龙快婿,进而重振忠信府和实现自己在仕途上一展抱负的幻想。据有他生活本事痕迹的长篇小说《红云泪》判断,他那时已经是一位博学多见,神采飘逸,仪表堂堂,性情温和的青年公子,不仅受到女孩子们的喜爱,而且也使喀喇沁王爷欢心。色伯克多尔济也是一位嗜好购书藏书的人物。据说,他每年进京当差归来,要带回上千卷图书。[1] 于是,读书也成为尹湛纳希在喀喇沁王府的重要生活内容。

大约在十八岁时,尹湛纳希撰写出中篇小说《月鹃》。这是

---

① 见《如许斋公余集》。

目前发现的尹湛纳希最早的小说,也是蒙古族文学史上最早的言情小说。从故事的基本线索及一些蛛丝马迹分析,可以确定这是一部以作者本人在喀喇沁王府的爱情生活为素材构想出的小说。小说以凌珠公子娶二美和成为国家栋梁之才结束。这结局,应是当时作者本人幻想的自白。

在尹湛纳希二十岁左右时,已经确定为他未婚妻的色伯克多尔济那位女儿因病夭亡。尹湛纳希希望通过与权贵联姻,重振忠信府,在安邦治国的仕途上展示抱负的幻想,也随色伯克多尔济那位女儿的夭亡而被彻底打碎。这给尹湛纳希造成很深的精神创伤。[①] 据《红云泪》中有关情节判断,尹湛纳希在喀喇沁王府生活期间,真正使他感受到爱情的并不是色伯克多尔济的千金小姐,而是一位出身贫贱的丫鬟。那位丫鬟或许已经委身于尹湛纳希。他们幻想在色伯克多尔济女儿出嫁忠信府时,那位丫鬟也陪嫁过来。色伯克多尔济女儿的去世,如同失去遥渡银汉的灵槎,使尹湛纳希与那位丫鬟的爱情也无法再维持下去,唯有相互心中怀念饮恨终生而已。

喀喇沁王府的婚姻悲剧,对尹湛纳希的影响是重大而多层面的。喀喇沁郡王色伯克多尔济是当时卓索图盟最有权势的贵族人物。细究尹湛纳希的一生,他从不曾如同为婚姻事住在喀喇沁王府那样涉身到蒙古贵族上层,近距离地观察到他们的腐朽、黑暗和失去进取心。这为他后来在自己的小说中描写和暴露蒙古贵族社会积累了最为重要的生活素材。喀喇沁王府的婚姻悲剧,也粉碎了尹湛纳希欲在安邦治国的仕途上大展抱负的幻想,促使他最终选择文学创作道路。尹湛纳希第一部长篇小说《红云泪》,即取材于喀喇沁王府的婚姻悲剧。

大约在尹湛纳希二十三岁时,即1859年(咸丰九年)前后,

---

① 参见《尹湛纳希早年诗稿》。

尹湛纳希与他的妻子萨仁宝勒日结婚。萨仁宝勒日或许也是喀喇沁右旗人,她美丽多才,性格坚强,气质高贵。二十五岁时,即1861年(咸丰十一年),尹湛纳希创作佚稿本《青史演义》。[①] 二十六岁至二十七岁,即1862—1863年(同治元年至二年),尹湛纳希撰写出长篇小说《红云泪》。小说于接近结束时,出现一位名唤"晶子"的小姐,并通过梦中预言方式暗示读者,晶子小姐将成为如玉公子(以尹湛纳希为模特儿的人物)的妻子。尹湛纳希的妻子萨仁宝勒日这个名子,汉泽为"月晶"。由此判断,这位晶子小姐应即是萨仁宝勒日在小说中的影子。

大约在尹湛纳希二十八至二十九岁,即1864年至1865年(同治三年至同治四年),他创作出长篇言情小说《一层楼》。这是一部以尹湛纳希父母青年时代爱情与婚姻不幸为基本素材的文学作品。《一层楼》写出后,便开始被人们传阅。尹湛纳希自称,那时他曾经遇到某"生死攸关事",受五兄贡纳楚克庇护。[②] 据判断,这应该是一场围绕《一层楼》的创作引发出的家庭内部的冲突。湛纳希将父母青年时代爱情与婚姻的不幸写成小说,供世人传阅,这对他母亲满优什卡无疑是不可想象的难堪。满优什卡为此而愤怒,而痛苦,是一件很自然的事。或许是为宽慰母亲,缓和家庭内部的矛盾,《一层楼》的续篇《泣红亭》的创作被搁置起来,直到满优什卡去世后才问世。

也是在二十九岁这年,尹湛纳希写出《〈中庸〉附记》这篇文章,批评当时的清朝统治"代代专横朝政",既不可能出现"文、武二王那样的君主",也不可能出现"周、召二公那样的人臣",有志之士,贤德之人,唯有"敛息闭气"而已。文中还明确提出自己关

① 关于尹湛纳希在咸丰十一年,曾写佚稿本《青史演义》的记载,见手抄异文本《青史演义》第五十七回回中插话。
② 见内蒙古社会科学院图书馆藏手抄原件《贡纳楚克、尹湛纳希、嵩威丹忠诗文稿》。

于儒释的见解，即所谓"以性开始，以空结束"，"圣教明于表，释理含于内"等融二教于一体的观念，批评人们若"不慎于求助自己，反而祈求佛的帮助"，乃是"空而又空"。文中感叹蒙古族少有大文豪的同时，以文王、周公、孔子为例，说明逆境成才的道理。这篇文章，标志着尹湛纳希哲学社会学思想的形成，标志着他已经最终确定要用笔墨实现自己的人生理想，立志成为蒙古族一代文豪。文中还提到一位被称为"绍古"的人。尹湛纳希对他很推崇，在自己的文章中大段引述他的话，称他为"师友"，是直到二十九岁唯一真正理解自己的人。据此分析，绍古应该是一位非常有学问的人，在尹湛纳希的人生道路上，必定发生过重大影响。有学者怀疑，绍古大约即是土默特右旗的另一位著名文人，文学翻译和批评家哈斯宝。①

1866年春(同治五年正月)，尹湛纳希三十岁，五兄贡纳楚克突然去世。在忠信府两代人中，贡纳楚克是与尹湛纳希存在较多共同点的人。这使他们之间有较多的理解，在受到封建家庭或社会压抑时，相互间也会有更多的支持。贡纳楚克去世后，尹湛纳希写长诗悼念他。诗中称赞贡纳楚克的人品，悲痛他那短暂而不幸的人生，陈述往昔的兄弟情谊。诗写得感情至深，痛彻肺腑，洋洋洒洒，一气呵成。全诗七十余行，在尹湛纳希保存至今的诗作中，是最长的一首。

自1865年经历"生死攸关事"之后，尹湛纳希将精力集中到《青史演义》(六十九回开鲁本)的创作。他全面地清理自二十岁便开始的蒙古史资料工作，夜以继日地寻找和阅读新材料，反复构思腹稿，寻找灵感。至1867年，即同治六年春夏之交，三十一岁的尹湛纳希终于正式提笔挥毫，撰写蒙古族文学史中这部气势宏伟的作品。当年农历"七夕"，小说写至第三回，回末留下作

① 参见扎拉嘎著《尹湛纳希评传》。

者欲观看家中格格、小姐们“乞巧”游戏的文字;至 1868 年夏(即同治七年“七夕”),小说写到第二十二回,回末也留下作者欲观看忠信、诚信二府小姐、格格们“乞巧”游戏的文字;至 1869 年夏(即同治八年“七夕”),小说写到第三十回,回末又留下作者欲观看忠信、诚信两府小姐、格格们“乞巧”游戏的文字;至 1870 年秋(即同治九年七月三十日),小说写到第三十九回,回末留下作者家乡狂风大雨,洪水泛滥,为宽慰年迈母亲,作者到母亲身边守护的记载;至 1871 年(同治十年中秋前夕),小说写到第四十七回,回前留下作者母亲生病,忠信府上上下下一如沸鼎等记载。也是在 1871 年,尹湛纳希撰写出《青史演义·纲要》。这是一组集中反映作者哲学社会学思想的论文。《青史演义·纲要》的撰写,标志着尹湛纳希哲学社会学思想的成熟。

正当尹湛纳希全力以赴从事文学创作期间,命运对他的打击也接踵而来。1869 年 4 月 25 日(同治八年三月十四日),尹湛纳希的妻子萨仁宝勒日去世,享年二十七岁。萨仁宝勒日生于 1843 年 10 月 19 日,嫁给尹湛纳希后生三子,只有生子 1865 年(同治四年)的次子齐玛珂珈长大成人。萨仁宝勒日是一位贤良的妻子。在保存至今的忠信府一部《八卦签》的书末,留有尹湛纳希写于 1864 年 7 月 28 日(同治三年六月二十五日)雨夜的一首诗。诗中道:“轻轻润雨落纱窗,腾沸小壶溢水香。爱侣穿梭端果馔,长揖美味饱余腔。”又有类似“随笔”的文字一篇。由诗与文可以看出,其时尹湛纳希正在雨夜裱新这部《八卦签》,他的夫人萨仁宝勒日陪伴近旁,为他端茶送果馔,一派夫唱妇随其乐融融的景象。

1870 年(同治九年),担任土默特右旗协理台吉、主持家政的六兄嵩威丹忠,因涉人旗员与八枝箭箭丁之间的互控案,以

"疲玩糊涂，办理旗务难期振作"为由，被清廷"斥革"。[1] 忠信府因这次的被夹裹到旗员与八枝箭箭丁的互控案中，"耗尽家产、土地、田园"，元气大伤。[2] 妻子的去世和家道的全面衰落，给尹湛纳希以沉重的精神打击。在《青史演义·纲要》中，他曾写道："台吉尹湛纳希三十命蹇，外则贾市亏损蚀本，土地典卖，内则妻死儿亡，家奴百般盗窃，家奴常明、金宝反叛作乱，诸事均不顺利。"这正是他当时经历的真实写照。

根据对现存六十九回开鲁本《青史演义》的分析和有关考证，可以确定这部长篇小说不是一次写成的。在同治年间，尹湛纳希仅将它写到五十回前后，以后的部分是十余年后重新提笔写出的。《青史演义》的这次辍笔，正是嵩威丹忠被革职的次年。这种时间巧合表明，忠信府的全面衰落，也许是促使尹湛纳希中断《青史演义》创作的重要原因。

同治年间，尹湛纳希曾与色伯克多尔济之子，新一代喀喇沁郡王旺都特那木济勒，有过一段较深的交往。当年尹湛纳希为婚姻事前往喀喇沁王府时，旺都特那木济勒亦有十余岁光景。这可能是他们后来交往的重要基础。旺都特那木济勒那时虽然已经袭郡王爵，但还未得到清廷依重，并且常年为进京当差奔走于家乡与北京的路途，所以腹中多有牢骚。他那时很看重尹湛纳希的才华，经常与尹湛纳希一同饮酒，互寄诗札。旺都特那木济勒有《如许斋公余集》传世，其中有几首关于尹湛纳希的诗，大约写作于1872至1874年(同治十一至十三年)间。有一首《怀朝邑润亭》最具特色。其诗云："朝邑润亭盖世才，遨游四海自徘徊。而今何事雄心息，惟有孤灯照素梅。"诗前有小序云："润亭为人落落不群，每宴饮至夜深，用灯照遍梅花，与客同看，亦雅事

① 见《穆宗实录》卷278，三月甲戌日谕内阁。
② 见《贡纳楚克、尹湛纳希、嵩威丹忠诗文稿》，内蒙古社会科学院图书馆藏手抄原件。

也。"这首诗和序，不仅对尹湛纳希推崇备至，而且形象地刻画出尹湛纳希那不同凡响的高雅人品。诗中所谓"而今何事雄心息"，当指尹湛纳希中断《青史演义》创作。这说明，尹湛纳希在那时已经很有名望，他在写一部关于成吉思汗的小说，也广为人知。

1875年(光绪元年)，尹湛纳希的母亲满优什卡与世长辞。这使尹湛纳希不再有撰写《一层楼》续篇的顾忌。于是，在次年，即他四十岁的时候，开始创作《泣红亭》。这部长篇小说，在故事情节方面承接《一层楼》，描写贲璞玉的第二次婚姻，其中隐约可见作者父母旺钦巴拉与满优什卡的婚姻痕迹。小说写的十分顺畅，大约在一年左右时间内便完稿，这说明作者已作腹稿多年。由于直接当事人已不在人世间，那不幸的故事也早已成为遥远的过去，所以小说完稿后便自由流传开去，争相传抄，得到人们的喜爱。

1881年(光绪七年九月)，为次子齐玛珂瑚被引见补放协理台吉，尹湛纳希赴北京。这在嵩威丹忠被革职后日渐衰落的忠信府，至少可以发挥如同兴奋剂的作用，甚至可能带来短期的中兴。因此，大约在1883年(光绪九年)，尹湛纳希开始续写六十九回开鲁本《青史演义》五十回以后部分。这次续写工作，进行得似乎很艰难。大约在三年后，即1886年(光绪十二年)春写到第六十九回，再次搁笔。也是在这一年，撰写《石枕的批评》等杂文，并为寻求《关帝灵签》中典故来源，翻阅诸书。

大约在1888年(光绪十四年)，尹湛纳希五十二岁，开始撰写异文本《青史演义》。这是一部与开鲁本《青史演义》同名，也以描写成吉思汗时代蒙古史为题材的作品。

1890年(光绪十六年)，撰写异文本《青史演义》第四十三、四十四、四十五、四十六、四十七等回。公元1891年(光绪十七年)，异文本《青史演义》撰写至七十二回，又著有杂文《经文和书

卷》、《释者的虚伪》、《妒贤嫉能》、《村野老翁志》、《勿忘祖先》、《论圆形的画图》等。这是尹湛纳希晚年留下文字最多的一年。

1891年初冬(光绪十七年十月),爆发波及东三盟数旗的"学好"变乱。农历十月十三日,"学好"队伍攻入朝阳县城。农历十月十六日傍晚,为躲避"学好"队伍,在嵩威丹忠率领下忠信府人外逃,历经困苦,于农历十月二十二日到达锦州。由于出逃时的匆忙,未及带许多钱物,使忠信府人在锦州过了一段颇为艰难的生活。1892年2月25日(光绪十八年正月二十七日),尹湛纳希因病去世于客居的锦州。

尹湛纳希出身贵族,有台吉顶戴,但同情贫苦人民,鄙视达官显贵。他生前经常帮助贫苦农民,还为他们画像。所以,乡里人们都称赞他是正直有骨气的好人。

## 第二节 从《月鹃》到《红云泪》

### 一、中篇小说《月鹃》

《月鹃》蒙语译为《萨仁·呼和》,是目前我们所能确定的尹湛纳希最早的小说创作。流传至今的《月鹃》手抄本,乃是小说的后半部,这是它的令人遗憾之处。它的可珍贵处,则在于这是作者尹湛纳希的手稿。我们称这部仅存半部手稿的小说为中篇,是根据对现存手稿所做的推断。

《月鹃》虽然仅是残篇,在研究尹湛纳希小说创作中,却还是占有重要地位。《月鹃》创作于尹湛纳希十八岁左右,即置身于喀喇沁王府那段为着婚姻而恋爱的时期。从《月鹃》到《红云泪》,有近十年的间隔。这正是尹湛纳希生活经历发生重大转折和世界观形成的时期。

《月鹃》描写一则爱情悲喜剧故事。小说的主人公是一位名唤凌珠的贵族青年,那年他十八岁。凌珠的家被称为"重德府",

父亲已经去世,有寡母田夫人健在。凌珠随亲戚到京城,住在吴宁侯府,与吴宁侯之妹吴玉小姐相爱,并在吴玉祖父主张下确定姻缘。其间,凌珠又在梦中与一位王爷的女儿赤珠小姐相爱。凌珠和吴玉想到这桩婚事尚未得到父母的应允,心中难免戚戚不宁。凌珠在回家的途中,巧遇赤珠的父亲安原王。安原王喜爱凌珠生得眉目清秀,风流潇洒,于是将凌珠带回王府,也不问寻凌珠意愿,便与重德府老仆王原议定将女儿聘给凌珠。那期间,田夫人也托媒为凌珠说定吴玉。凌珠本名石进云,这使得赤珠和吴玉都不知道家长为自己说定的那个人即是凌珠。凌珠也不知道梦中相爱的赤珠便是安原王之女。几位贵族青年,一心恋着自己的有情人,都为家长包办的这桩婚事心痛欲碎。赤珠和吴玉甚至想到要以死殉情。只是到洞房相见后,他们才由悲而喜。这桩婚事,为重德府带来殊荣。后来,凌珠成为国家栋梁之臣,在公务之余,他还享花月之福,又在闲暇时节撰写这部《月鹃》传奇。故事即结束于此。

尹湛纳希留存下来的几部著名言情小说《红云泪》、《一层楼》、《泣红亭》,有一个共同的特点,即在形式上着力模仿内地的才子佳人小说,在内容上则取材于忠信府往事,深深植根于作者见闻中的漠南蒙古社会生活。《月鹃》可以认为是它们的前导,为尹湛纳希后来的言情小说创作提供最初的尝试。在尹湛纳希之前,蒙古族还没有自己的言情小说,当时流传在卓索图盟一带蒙古族文人中的言情小说,都是内地才子佳人小说的蒙文译本或者汉文原本。尹湛纳希言情小说的上述特点,既是对现实文化氛围的超越,也是对现实文化氛围的妥协。所谓超越,是指尹湛纳希将言情小说创作引人蒙古族文学创作之中,同时又为言情小说注入新的民族生活内容。所谓妥协,包含两层含义。其一,由于蒙古族过去还没有言情小说的创作经验,尹湛纳希为创作之便捷,通过形式上的模仿,借鉴内地才子佳人小说的创作经

验。其二,由于当时的蒙古族文人读者,在审美口味方面还难于从内地才子佳人小说中自拔,所以采取内地才子佳人小说的形式,易于使读者感到更加习惯和自然。当然,在妥协中,还会包含另一层含义,即为小说中所吸取的忠信府往事涂上厚厚异地文化色彩,使之扑朔迷离,斑驳含蓄。《月鹃》的故事,取材于尹湛纳希还投身于其中的喀喇沁王府那段为婚姻而恋爱的生活,因此也就更有必要在形式上有所变换,有所遮掩。

《月鹃》的爱情故事,虽然取材于尹湛纳希正在经历中的生活,也真实地反映着尹湛纳希当时的愿望,有奇妙的悬念和悲欢,却不是已经包含着理性真实的作品。作者的愿望,乃是缘于他那因阅历不深而产生的幻想。喀喇沁王府的那段爱情生活,在当时还没有成为悲剧,这就决定着尹湛纳希也不可能将《月鹃》写成悲剧小说,乃至赋予它深刻的理性真实。《月鹃》在结构方面也存在着明显的唐突和幼稚。吴玉的母亲九夫人根据算命人打卦决定女儿的婚事,安原王仅由初次见面的印象就将女儿嫁给凌珠,在处理方式上都显得牵强和缺乏生活根据。《月鹃》过于突出巧合与奇妙的情节,从而难免忽视生活固有的逻辑。

尽管《月鹃》在思想内容和艺术构思方面存在严重缺陷,却并非毫无可取之处。应该说,在《月鹃》那缺陷的后面,闪烁着尹湛纳希艺术创作的灵感,透射出他后来写出的言情小说雏形。

小说的男主人公凌珠,在当时的蒙古地区是具有新思想色彩和生活追求的人物。他与过去蒙古族文学中的男性主角不同,不再那样单纯地粗犷和阳刚,而是有很高的文化修养,富于细腻的情感,在爱情中能尊重女孩子,体察她们的内心,理解他们的苦衷,表现出更多的缠绵与平等。他也因此而得到吴玉与赤珠的热爱,她们都将他视为可以获得幸福和依托终生的理想伴侣。凌珠待下人也很和善,如他给小厮钱,让他们上街看热闹。凌珠的这些特点,在《红云泪》中如玉身上,在《一层楼》、《泣

红亭》中璞玉形象中，得到进一步发展。小说的女主人公昊玉和赤珠，也折射出《红云泪》中的紫舒、《一层楼》和《泣红亭》中的炉梅、琴默、圣如等人物形象的光彩。她们生活在都市，从小识字习文，向往爱情自由，不安心于由父母包办婚姻，是已经受到内地进步思想文化影响的蒙古贵族姑娘形象。

在《月鹃》中，贵族青年对爱情自由的追求及其与封建包办婚姻的冲突，构成基本矛盾线索。站在凌珠、昊玉、赤珠对立面的，是封建家长田夫人、九夫人和安原王。他们或者愚昧，或者刚愎自信，但都恪守封建传统。与他们那些充满青春活力的子女相比，他们显得呆板和缺乏灵气。令人遗憾的是，《月鹃》中这几位坚持封建婚姻的家长，由于作者的巧妙安排，歪打正着，在客观上都成为使子女获得幸福的促进者，从而掩盖了小说中已经触及到的时代性冲突。

《月鹃》在描写艺术方面也多有委婉细腻，这同样也成为《红云泪》、《一层楼》、《泣红亭》的基本特征。《月鹃》虽然很像一篇习作，却已经显示出作者那善于捕捉生活细节和进行风俗画般描写的艺术天才。小说中有许多可供人们反复回味的细节。如凌珠初次见安原王，安原王问他成家没有，他随口回答说"没有"。然后又后悔地想道："这老头儿样子异常，不知怀着什么心思?"在这个细节中，凌珠口上称安原王为"大王"，心中却称他为"老头儿"，的确活脱出娇生惯养的少年公子那种既乖巧又顽皮的情态。又如，凌珠在慌乱中迷失了方向，遇到巡夜的差役，他们恐吓他，希望从他那里索取点银钱，可是听凌珠讲出来历后，又巴结他，硬是陪上茶点，用车辆送回去。这个细节，真实而形象地刻画出差役们欺压百姓、谄媚权贵的奴才相。

喀喇沁王府那为婚姻而恋爱的生活，由于双方社会地位的悬殊，更由于尹湛纳希那天生的耿直性格，即使在成为悲剧之前，也远非充满欢乐而毫无哀凉。《月鹃》也间接反映出尹湛纳

希那时的压抑和不平感。如同后来创作的《红云泪》，《月鹃》中的男主人公也要比女主人公更有才华，甚至长得更漂亮。吴玉的母亲九夫人就曾对吴玉讲："你的女婿长得比你更漂亮。"吴玉的哥哥吴宁侯则对重德府来的媒人说："我们两家，谁也不比谁高或低。"安原王则更是用强按脖子的方式，硬要将女儿嫁给以作者本人为模特儿的凌珠。通过这些值得回味的情节，我们可以感觉到，尹湛纳希写《月鹃》，或许也是为着伸展一下自己那久站矮檐下的身躯，倾吐一下自己在喀喇沁王府由于社会地位悬殊而积累的不能明言的怨愤。

## 二、《红云泪》的创作素材与小说题名的缘由

如同尹湛纳希的早期作品《月鹃》，他的著名长篇小说《红云泪》，也是以手稿形态保存下来的。《红云泪》写出后，尹湛纳希并没有将它公诸于世，却秘藏起来，不予示人，这其中也自有难言的苦衷。于是，直到本世纪五十年代，除珍藏者外，几乎没有谁知道尹湛纳希还曾经写过《红云泪》这样一部长篇小说。以这种孤本单传的保存方式，这部作品竟没有散失殆尽而流传下来，确实是一件值得庆幸的事。当然，全本四十二回的小说只保存下来二十四回，其中首尾完整的仅有十五回，这又是十分令人叹息的。《红云泪》手稿的稿纸采取正反双面抄录的方式。根据对手稿稿纸正反双面和残缺状况的对照分析，可以确信当初这应该是一部已经比较规整的手稿，每回篇幅的长短大致相当。尤其令人惊叹的是，《红云泪》那未散佚时的手稿，在篇幅上几乎相当于《一层楼》与《泣红亭》之和。

《红云泪》是尹湛纳希的第一部长篇小说，也是蒙古族文学史上第一部由文人独创和以现实生活为题材的长篇小说。因此，《红云泪》留存至今的这半部手稿，在尹湛纳希研究中和蒙古族文学史上，也同样具有着弥足珍贵和不朽的价值。

《红云泪》取材于尹湛纳希青年时代在喀喇沁王府的那一段不同寻常的经历。成为小说故事情节场所中心的蒙古贵族家庭，被称为马王府。具体描写到的这代马王又被称为伯马王或伯王，是当时为朝廷所倚重的五大番王之一。不难看出，这马王府即是喀喇沁王府的影子，这伯马王或伯王即是喀喇沁郡王色伯克多尔济的艺术化。在小说开始时，“如玉”又被写作“如瑛”，与尹湛纳希的汉名“宝瑛”遥遥相对。尹湛纳希晚年有一首诗，更明确指出“《红云泪》中的如玉公子，也就是璞玉公子的第七子尹湛纳希”。自然，不能由此便认定《红云泪》中写的都是真人真事。《红云泪》是一部文学作品，其中包含着尹湛纳希个人的生活真迹，但经过艺术加工和创作，就具有了更为广阔的社会意义。

《红云泪》对尹湛纳希来说，不仅具有社会性的反思和批判价值，而且具有完全属于个人的偿还感情债务的性质。它那长期被秘藏的手稿，如同一曲既令人眷恋，又令人惆怅，既令人向往，又令人悲伤的小夜曲，神秘地陪伴着尹湛纳希走完他那坎坷崎岖、奋斗不已的一生。尹湛纳希心中复杂的感情纠葛，痛如切肤的自责，最为突出地隐含在小说第四十一回，即晶子小姐那段耐人寻味的几个女孩子抬石头向海中走去的梦中。以作者本人为模特儿的如玉坐在石头上，以作者妻子萨仁宝勒日为模特儿的晶子小姐在前面抬石头，小说中的另外两位小姐安鹃和萨金分别在西北和东北面抬石头，曾经以贴身丫环身份与如玉同床共寝的赤云则承受最为沉重，她爬到石头下面用背托起石头。在象征着姻缘使者的白脸官人指令下，几位女孩子就这样抬着石头迈向象征爱情深渊的海洋。还有两个不应忽视的细节：一是如玉的未婚妻紫舒小姐（她以色伯克多尔济女儿为模特儿）并没有参与抬石头，这象征着她与如玉没有缘分；二是晶子小姐抬石头迈向大海时，因惧怕而犹豫不决，这暗示着作者与他妻子之

间存在着某种隔阂。可以说，上面提到的这几个女孩抬石头的梦，既是小说情节与生活真事相联系的纽带，又是爱情与婚姻往事在尹湛纳希心中留下的无法摆脱的投影与情结。其中，使尹湛纳希最难以忘怀，在经过喀喇沁王府那段爱情小纠葛后结局最为不幸的，应该是成为赤云模特儿的喀喇沁王府中的某位丫鬟。

在文学作品中，小说的题名常由作者即兴的灵感而来，未必都要埋藏着需要深掘的寓意。但是《红云泪》这个题名却不尽然。就艺术作品的整体精神而言，它象征着小说中每一位女孩子的不幸，她们像片片美丽的彩云，来到这人世间，在经历各自的不幸之后，又默默逝去，留下的唯有那不幸的斑斑泪痕。然而，这题名在作者那心灵深处，同时又有着更为具体而特殊的所指，这便是赤云。

赤云的“赤”字与《红云泪》中的“红”字，在汉语中指代色彩时是近义字，有读音方面的区别。在蒙语中，汉语的“红色”与“赤色”，如果指代色彩，都用同一个词即“乌兰·温格”表示。在小说中，曾几次说到赤云脸色红，又借人物对话指明她的名字与她的脸色相符合。这也暗示出，“赤云”便是“红云”。只是因为“赤云”二字，在小说中用的是汉语音译，这才与小说题名中的“红云”二字有了区别。但就本义而言，“红云泪”也即是“赤云泪”，尹湛纳希写这部自传性小说，就感情纠葛而言，主要是为着怀念成为赤云模特儿的喀喇沁王府那位不幸的丫鬟。

### 三、《红云泪》的思想内容与人物形象

与中篇小说《月鹃》相比，《红云泪》无论在思想内容方面，或是艺术形式方面，都显示出巨大的飞跃，标志着尹湛纳希作为文学家的日臻成熟。《红云泪》不仅进一步发扬《月鹃》中艺术描写的成就，而且摒弃《月鹃》在结构中的幼稚，在内容方面的单薄。尹湛纳希在喀喇沁王府的爱情与婚姻往事，成为《红云泪》的基

本素材，这使《红云泪》在感情色彩方面，显得特别沉郁和富有诗意。《红云泪》既讴歌生活中的光明面，也鞭挞生活中的黑暗面，是一部描写光明与黑暗相互矛盾和斗争的小说。小说的基本情节是如玉公子与紫舒、赤云等人的婚姻和爱情悲剧。作者围绕这悲剧，对清代蒙古贵族社会进行多侧面的暴露与批判。但是，这种暴露与批判常常表现出某种程度的含蓄与隐蔽，对人物的褒贬，乃至取材生活真迹的某些情节的描写，常常使读者产生扑朔迷离的感觉。尹湛纳希撰写《红云泪》时，不可能不顾忌来自喀喇沁王府的无形压力，不可能不顾忌在那段生活往事中尚健在的一些人的影响。这应该也是他写出《红云泪》之后，秘藏起来，不予示人的最主要原因。

《红云泪》中描写的马王府，是清代蒙古贵族社会的缩影。追求享乐，无所事事，完全丧失成吉思汗时代蒙古族的进取心，是马王府贵族的主要特点，也是清代蒙古贵族的主要特点。马王府贵族的生活，是在三日一大宴、两日一小宴中度过的。他们不仅日益腐朽，而且日益感到生活之无聊。小说的男主人公如玉公子，能得到伯王本人和王府内太太、小姐们的欢心，是因为他喜爱读书而知道许多有趣的事，以及他那因为来自马王府高墙外的下层贵族所富有的活力。在小说开始时，如玉刚到马王府，伯王就曾对人们说："你们看，我儿一来，我这院子就这般热闹起来，这怎么能不叫人疼爱？这酒令，就是一辈子嗜酒的明哲也不会这样快就想出来。"后来，如玉有事去京城，竟使马王府的人都觉得生活又回到了往昔的无聊状态。这些细节反映出，马王府的贵族们在物质生活方面很富有，但在精神生活方面却由于失去进取心而日益空虚和腐朽。

在《青史演义·纲要》中，尹湛纳希曾经批评蒙古贵族说：他们"谈文没有读过书典，讲武没有学过兵法，那眼鼻和手足也不比别人生得多，谈吐和处事也不比常人高明，有的竟是瞎、瘸、

哑、聋和淫乱昏暗之徒。就是这等人，头戴镶着各种宝石的顶子，帽扎五彩孔雀翎，身着龙图蟒缎服，腰围白玉带，项挂珊瑚念珠，肩披貂狐之裘，前后佩着各种珍贵宝石，手足带着金玉珍奇。出则几百清秀漂亮的随从，宝辇宝轿相连，走街闹巷；入则娇鬟美妾，蟒缎帏帐，几十件熏香软被。坐的是仙境般大殿，卧的如佛地的莲花池，食则七味珍肴，睡则淫乱无度。看上去闪着仙道般的光辉，实则散发出如同鬼怪般恶臭的气味。"如果说，尹湛纳希对蒙古贵族黑暗本质的这种入木三分的认识，特别得益于他在喀喇沁王府的那段生活经历，那么《红云泪》则是他这种认识借助文学形式的具体显现。

生活腐朽、精神空虚的马王府贵族统治者，残酷地压迫着王府中的数百名仆役。仆役们不仅每日辛勤地服侍贵族统治者的饮食起居，而且只有在精神上也心甘情愿地放弃自己独立的人格，像太监双安那样成为讨主子欢心的工具，才能得到贵族统治者的赏识。小说中曾描写在一次酒席中，双安如何将自己作为笑料，奴颜婢膝地取悦伯马王的情形。作者通过这个典型化的细节描写，以弦外音的方式，暴露双安类奴才们的丑态，批判以伯马王为代表的封建贵族的精神压迫。封建贵族统治者掌握着马王府内数百名仆役的命运和生杀予夺大权。贵族小姐紫舒病逝后，负责为她熬药的丫鬟被迫绝食身亡，曾经准备作为紫舒陪嫁的赤云，也出家为尼。小说通过这一幕幕生活悲剧，愤怒谴责了马王府贵族统治者的惨无人道。

伯马王是《红云泪》中主要批判的人物形象。他有一副道貌岸然的正人君子面孔，极力维护封建等级制度和封建道德规范。马王府内发生的大大小小悲剧，都与伯马王存在着直接或间接关系。他坚持包办婚姻，使自己亲生女儿紫舒生活在没有婚姻自主权的忧伤之中，以致成疾身亡；他经常施展淫威，使客居府中的如玉如坐针毡，闻到一点风声，也会惊吓得冷汗淋背；他鼓

吹封建礼教思想，得知如玉的贴身丫鬟赤云能够洁身自守时，竟欣喜若狂，设宴席赞扬。

《红云泪》在伯马王第一次被描写到时，有一个亮相式的细节，是借太监的眼睛写出的：

> (那太监)轻轻掀起帘子，走到里屋玻璃隔扇前，悄悄向内张望，只见伯王坐在窗前矮床的左首，两边跪坐着两位女儿。紫舒在翻腾槟榔荷包，紫娜拿着镊子正在为伯王揪腮上的胡须。床的右首坐着双娘(伯王的妾)，正面朝伯王闲聊。

这是很有典型意义的细节。作为一郡之主的伯马王，第一次出现在读者面前，不是忙于衙内处理公务，也不是在书房伏案读写，甚至也不是在前厅与同僚或者门客闲聊，而是懒散地坐在内室，让女儿为自己揪腮上的胡子，听妾在对面闲聊。小说中的这一细节，包含着作者很深的用意。从这素描式的细节中，我们可以发现到伯马王内心世界的空虚和生活的无聊。这一细节，不仅提纲挈领式地牵引出伯马王在小说中的整体形象，而且也是对清代蒙古贵族养尊处优、无所事事生活的总体概括。

《红云泪》的主要价值，还在于它通过艺术形式，向读者展示出具有近代民主思想要求的生活方式如何出现于漠南蒙古的社会之中，并在含情脉脉的亲子亲情掩盖下与传统的封建道德观念发生着剧烈的冲突。如玉、紫舒、萨金、安鹊、晶子等贵族青年，以及赤云丫鬟，便是这新生活方式的代表。他们是《红云泪》这部小说的光明面，是作者在总的倾向上寄予同情的人物。他们知书达礼，通过读内地图书，乃至经常往返于家乡与京城，而较早地接触到近代民主思想，产生个性解放和婚姻自主的要求。他们在潜移默化中，意识到爱情和知己在婚姻中的价值，对父母包办婚姻产生不满，也不再甘心于传统的婚姻。新的生活理想，

使他们焕发出青春的光彩和对美好生活的追求。他们经常自觉或不自觉地沉浸在青年男女间的爱情中，或嗔或怨，或喜或悲，或悱恻或缠绵，或忧郁或感慨，在他们生活的小天地中，演出一幕幕爱情小故事。他们的生活追求，在当时的漠南蒙古如同出墙的一枝红杏，具有重要的社会意义和感召力。

马王府统治者无视青年一代的新生活追求，仍然僵固在封建的传统观念之中。他们认为，子女婚姻，乃是由封建家长考虑和决定的事情，是不应该与当事人的感情建立起必然联系的。于是，新旧两种道德观念和生活追求，便在马王府高墙内，在两代人之间形成了冲突。这种冲突，由于发生在家庭内部，更由于当时历史环境的局限，表现在形式上则十分隐蔽，十分曲折，很少剑拔弩张，然而在内容上却是不可调和的，残酷的，甚至是你死我活的。顽固坚持封建观念的伯马王，经常使如玉感到恐惧，如履薄冰，使紫舒感到压迫，对未来充满忧郁。紫舒是一位感情十分细腻的女性。她如醉如痴的热爱着如玉。因此对婚姻不能自主的痛苦，她也有更加深细的体验。她由因不能自主婚姻而积郁生病，甚至在梦中亦即潜意识中，对视自己为掌上珍珠、百般爱护自己的父亲伯马王形成强烈的不满。小说最终以紫舒夭亡，赤云出家为尼，蔷薇绝食身亡结束。小说的这一包含着深刻社会冲突的结局，使《红云泪》全面超越《月鹃》的艺术格局，成为真正的悲剧。

尹湛纳希在塑造如玉形象时，具有临摹自己的性质，因此在感情方面常常表现出特别的投入。如玉出身于下等贵族家庭。如同尹湛纳希本人，如玉也是父亲早逝，只有寡母健在。如玉性格温和，感情细腻，尊重女孩子，对下人富有同情心。他才思敏捷，潇洒飘逸，上知天文，下知地理，嗜好博览群书。在性格特征方面，如玉与他周围的其他男性贵族青年形成鲜明对照。常凤的未婚夫窦石进，紫娜的未婚夫某贝子的儿子，与如玉相比都显

得粗俗和缺少文化修养。如玉形象中的这一特征,与《月鹃》中的凌珠既存在着传承式联系,又存在着质的飞跃。凌珠也是具有新思想色彩和生活追求的人物形象。但是,这种新思想色彩和生活追求在凌珠身上还表现得很朦胧,很单薄。如玉则是一位传达出初步民主主义思想的人物形象,包含着比凌珠更丰富的社会内容。在凌珠向如玉的演进中,艺术地概括着尹湛纳希本人在思想方面的日渐成熟和重大飞跃。

如玉不仅性格温和,而且生得很漂亮。有一次,紫舒望着月下吹箫的如玉,深深陶醉于如玉的举止和容貌,以至自愧生为裙钗。在马王府,如玉并没有因为来自下层贵族而低人一等。他那高雅的性格,丰富的才学,使他受到王府上上下下的普遍欢迎,成为众女孩子们环绕的中心。他如同一盏明亮的灯,照亮紫舒、赤云等人的心,使她们萌发出个性解放的要求,发现在马王府那琉璃瓦高墙外,还有更为美好的天地。如玉教这些女孩子们学习写诗绘画,和她们一起举办赛诗会,为她们朗读爱情小说,然后再共同评论。紫舒、赤云等许多女孩子,都是在如玉引导下成为热爱文学艺术、有较高文化修养的女孩子。她们不仅热爱如玉的人品,而且尊重他的才学,时常称呼他为"如军师"、"如先生",乃至干脆称他为"佛"。如玉自幼心地善良。还在九岁时,他就能出于同情心而替代一同游戏中闯祸的女孩子受罚。在马王府,如玉看到管家们将一位使役媳妇打得皮开肉绽,仍然不住手,便不顾客居身份挺身阻拦。一次,伯马王看到两位梨园戏童与如玉饮酒,不由大发雷霆。两位梨园戏童本是受人指使,自己来找如玉饮酒,但如玉担心讲出实情会使他们遭灭顶之灾,便全部承担起责任。

当然,作为一位闪烁出初步民主主义思想光彩的人物形象,如玉的缺陷也是明显的。这突出表现在他的缺少反抗精神和逆来顺受。如玉不满于伯马王的专制,可是他很少流露出心中的

不满。在伯马王面前，如玉总是毕恭毕敬。他将自己生活追求的实现，寄托在封建家长身上。由于历史的局限，尹湛纳希通过塑造如玉形象所作出的对新人物性格的积极探索，并不可能达到认识的彼岸。

《红云泪》有两位女主角，一位是伯马王的女儿紫舒小姐，一位是伯马王府的丫鬟赤云。紫舒知书达礼，高雅文静，为人善良。紫舒的姐姐嫁给东宫太子，后来成为皇妃。在这一细节中，包含着色伯克多尔济有一位女儿指婚 享郡王的生活真迹。紫舒生活在马王府的高墙内，时常感到压抑，养成忧郁内向的性格特征。她特别渴望能有一个美满的婚姻，找到一位理想的丈夫。她不羡慕姐姐嫁给皇族，也不嫉妒妹妹紫娜先于自己而与某贝子的儿子定婚。紫娜未婚夫的粗俗，使紫舒更加意识到美满的婚姻主要不在于门当户对，乃至高攀权贵，而是那具体要嫁、要娶的当事人如何。于是，温文尔雅、美貌多情的如玉，就成为紫舒心目中最理想的丈夫。紫舒与如玉间曾经有过青梅竹马式的友谊。后来，经过更多的接触，紫舒对如玉产生出如醉如痴的爱情。正是在爱情引导下，紫舒逐渐偏离封建闺训，分外感受到封建包办婚姻的无形压迫。紫舒曾经有过一个奇特的梦。梦中她父亲伯马王为如玉从京城定下某王爷的女儿为妻。她为此非常恨自己的父亲，并且与如玉一同逃走。可是，在他们即将到达欲去的地方时，有一个穿黑衣服的凤头女人追上来，推倒如玉，抢走紫舒。这是一个在小说中具有很深寓意的梦。作者借助这个梦，画龙点睛般揭示出紫舒性格中的叛逆因素，暗示出伯马王等封建统治者的压迫在紫舒心灵深处形成怎样的阴影。当然，紫舒的叛逆性还很朦胧。她受到的精神压迫，她与封建统治者之间的冲突，乃至她的不幸病逝，在小说中都采取了隔帘观花的朦胧处理方式。

马王府的丫鬟赤云，生就一副美丽而红彤彤的面庞。她为

人朴实、善良,虽说是奴婢,聪明才智却不在贵族小姐之下。在如玉帮助下,赤云也学会写诗。在马王府小姐、丫鬟赛诗会上,赤云写的诗经常受到称赞。赤云与如玉相识多年。还在《红云泪》开始时,一位传递消息的太监,报告如玉到来时,就对众丫鬟讲如玉是"赤云的心上人"。如玉来到马王府后,许多小姐、丫鬟都向他表示爱慕,但相处最深,真正无话不谈的只有赤云丫鬟。特别是当伯马王派赤云做如玉贴身丫鬟之后,赤云与如玉的爱情也更加深厚起来。他们同床共寝,互倾爱情,引为知音。

赤云聪明灵透,但不富于心机。她性情直爽,敢说敢做,与尹湛纳希后来撰写的《一层楼》、《泣红亭》中的画眉丫鬟,有相承之处,却又并不雷同。有一次,在紫舒面前,她竟毫无顾忌地说紫娜的未婚夫成林"长大后反而不如小时候了"。赤云还经常与贵族小姐安鹃如同姊妹一样开玩笑。人们说赤云有一张能蜇人的蜜蜂嘴。赤云在小丫鬟们中也很有威信。她经常庇护她们,被视为能扬人之善和隐人之丑的好心人。赤云认为:"爱情贵在内心之真诚。两个人的心灵真正相通,才能称之为爱情。爱心一旦相融,种种诸事无不互相羡慕、爱护、理解。"她真诚爱慕如玉,并且得到如玉真诚的爱慕与尊重。他们等待紫舒嫁给如玉时,赤云将作为陪嫁来到如玉的家中。紫舒去世后,赤云的希望破灭了。她于是出家为尼,表示永远忠诚于她与如玉间的那已经成为过去的爱情。这不幸的结局,更加证明赤云虽然出身卑微,却有很高贵的人格。

## 第三节　《一层楼》与《泣红亭》

### 一、《一层楼》、《泣红亭》的创作素材与作品间的相互关系

与《红云泪》相比较,尹湛纳希的另外两部言情小说《一层楼》与《泣红亭》的命运要好得多。《一层楼》与《泣红亭》是在情

节内容方面相互承接的姊妹篇。两部小说均取材于尹湛纳希父母青年时代的爱情与婚姻往事。由于这特殊的取材方式,《一层楼》传播开后,曾在忠信府内引起不小的风波。这使得其续篇《泣红亭》的创作推迟到尹湛纳希母亲满优什卡去世之后,从而造成姊妹篇在创作时间上相距十余年之久。

《一层楼》计三十二回,小说正文前有《〈一层楼〉序》一篇,《〈一层楼〉援引〈红楼梦〉之概略》一篇,《〈一层楼〉明序》一篇,及《〈一层楼〉闲诗》一首。《泣红亭》仅有二十回,篇幅短于《一层楼》,也没有"序"和卷前"闲诗"。两部小说,都有手抄本流传至今,没有像《红云泪》那样成为残篇。

关于《一层楼》、《泣红亭》的素材,及其与《红云泪》的关系,尹湛纳希晚年的一首诗中亦有明确提示:"两层楼之上又耸立起一层,《一层楼》、《泣红亭》中璞玉公子并非杜撰;他是朝邑润亭的那颜父亲,从'忠信府'这独特的名称即可了然。日后读到《红云泪》中的如玉公子,也就是璞玉公子的第七子尹湛纳希。"诗中所谓"朝邑润亭",乃是尹湛纳希自称。所谓"'忠信府'这独特的名称",是说《一层楼》中曾数次称贲侯府为忠信府,而忠信府在生活中则是尹湛纳希自己家庭的称谓。因此,小说中的贲侯府即是生活中忠信府的影子。所谓如玉公子是"璞玉公子的第七子",是说明《一层楼》、《泣红亭》与《红云泪》,写的是忠信府两代人各自的婚姻与爱情故事。进一步的考证证实:《一层楼》、《泣红亭》的故事大约发生在清朝嘉庆年间至道光初年。小说中的璞玉公子以尹湛纳希的父亲旺钦巴拉为模特儿,璞玉公子的发妻苏己以旺钦巴拉的发妻嵩吉拉姆为模特儿,璞玉公子的续弦孟圣如,则以旺钦巴拉的续弦、尹湛纳希的生母满优什卡为模特儿。旺钦巴拉是一位很有抱负、文武双全的人物。他受到子女们深深崇敬。可是,在爱情与婚姻方面,他大约是一位留下深深遗憾的不幸运者。无论是发妻,或是续弦,都不是他当初心目中

的知音。正因为这不幸是如此令人心碎，这遗憾是如此缠绵不断，所以才能事隔几十年之后在尹湛纳希小说中得以复活。

在提到《一层楼》与《泣红亭》的创作素材时，还应该注意到忠信府另外两位爱情与婚姻不幸者古拉兰萨与贡纳楚克，以及尹湛纳希本人在爱情与婚姻方面的不幸运。根据对古拉兰萨与贡纳楚克诗作的研究，可以发现他们也都经历过爱情与婚姻的不幸。并且，这不幸如同投影也在《一层楼》与《泣红亭》中留下各自的痕迹。研究《一层楼》与《泣红亭》的创作素材，决不是说可以将小说等同于忠信府的历史，而是为着证实《一层楼》、《泣红亭》尽管在形式方面多有模仿内地小说之处，然而在内容方面却是深深植根于清代漠南蒙古族的社会生活。同时，为全面认识尹湛纳希的文学道路，了解他是怎样开创了蒙古族文人小说的先河，也需要研究其小说的创作素材。

《一层楼》与《泣红亭》虽然有共同的素材来源，在情节内容方面也前后承接，可是由于创作时间相隔十余年，在立意和风格方面并不尽然相同。《一层楼》注重写实，以悲剧结束故事，多数故事情节都封闭在贵府高墙内，单线结构为主，缺少倒叙、插叙和几条线索并进，这些都比较类同于《红云泪》。《泣红亭》则具有浪漫色彩，以喜剧结束故事，故事情节在地理位置上有南有北，相去几千里，并没有局限于封闭的地理空间，有倒叙，有插叙，几条线索交错叙述，这些则比较类同于尹湛纳希早年的中篇小说《月鹃》。《一层楼》与《泣红亭》之间的上述区别，以及《泣红亭》在某些方面向中篇小说《月鹃》的回归，不仅反映出姊妹篇在立意方面的不尽相同，而且反映出尹湛纳希思想变化的轨迹。

在《泣红亭》第一回，曾有如下一段与《一层楼》结尾衔接的文字：

> 话说，《一层楼》中忠信府之璞玉公子，与同龄女孩子们皆溺于情爱，却又由喜转悲，由爱恋变化为愤恨，最终竟一

事无成，不留踪迹，如云消雾散。这都是因为前世在天界生出爱欲之心，违犯戒律之故。虽说如此，明珠、白玉并未沉入水中，或撞碎于岩石，胭脂之红艳也不会竟致淹没于绿草之阴。正当众多看官心中不忍，胸怀悲痛，知音者皆为长空彩虹哀伤之际，却早又出来一部描写奇缘的传记。

《泣红亭》故事前面的这番交代，明显是为着缓和在故事情节线索方面姊妹篇之间的不协调。按着《一层楼》结尾时的交代，炉梅、琴默、圣如三个女孩子，都已嫁给不称心的丈夫，琴默并且还有了孩子，她们将为不幸的婚姻付出沉重代价，受诸般痛苦折磨，甚至殉情身亡，或者漂泊四方。璞玉最后的归宿，大约是"醒悟"之后，遁入空门。他们的这归宿，是《一层楼》在第二回，月老用红绳将月姊等与所憎嫌的百鸟等系在一起时，就已经寓言式交代清楚的。《一层楼》开篇时的伏线与结尾时的交代，说明作者当时已经有过关于小说续篇的设想，那应该是一部使悲剧更充分显现的小说。可是，十余年后，随着生活磨难的多重化以及作者本人由年青的子女代转化为年长的家长代，往昔爱情与婚姻不幸的创伤日渐淡薄，现实的生存和利益问题越来越占有重要地位。于是《一层楼》续篇的最初设想，被改变成为新的构思模式，即后来撰写出的《泣红亭》。当然，《泣红亭》在喜剧结构方面向《月鹃》的回归，也具有相对性。《月鹃》的喜剧结构是轻松的，喜悦的，《泣红亭》的喜剧结构则是沉重的、苦涩的；《月鹃》的喜剧结构透射出作者因阅历不深面产生的幼稚和幻想，《泣红亭》的喜剧结构则反映出作者人到中年、经过长期生活压迫之后，与现实社会间的被迫妥协。

## 二、《一层楼》、《泣红亭》的反封建反传统思想

《泣红亭》虽然在立意方面与《一层楼》存在着矛盾，但这并

不妨碍姊妹篇在故事内容方面的整体性，在反封建反传统这个基本主题上的一致性。《一层楼》、《泣红亭》积极借鉴中国古典文学中的伟大悲剧《红楼梦》，植根清代漠南蒙古的社会生活，在塑造十九世纪蒙古族文学中最具新思想色彩的光辉形象贲璞玉、炉梅、琴默等人物的同时，对蒙古贵族统治进行了多方面的暴露与批判。姊妹篇通过艺术形象的方式，提出与内地相比较既有本质共同性、又有形式特殊性的反封建历史要求。与《红云泪》相比较，尹湛纳希在撰写《一层楼》、《泣红亭》时，对蒙古封建制和清代蒙古政策的认识，要更加全面和深入。

《一层楼》与《泣红亭》的基本情节，是贲璞玉与炉梅、琴默、圣如等贵族青年在爱情方面的觉醒，在婚姻方面的悲欢离合，以及他们在生活追求方面与封建传统观念的冲突。璞玉与炉梅、琴默、圣如等人，有姑舅亲表关系。他们自幼年起，便经常在一起生活，耳鬓厮磨，随着青春时代的到来，逐渐出现少男少女间的爱慕之情。他们的父母，出于家族或个人的利益，也开始围绕璞玉的婚姻明争暗斗。璞玉的嫡母金夫人，喜欢性情温和的侄女炉梅。璞玉的祖母陶氏和璞玉的父亲贲侯，则希望为璞玉娶外甥女圣如。当家长们之间的利益争夺尚未见分晓时，有东北郡苏贝子见到璞玉温文尔雅，才貌不凡，提出欲将女儿苏己聘与璞玉为妻。苏贝子是贲侯的所管上司，权势威重一方。贲侯出于家世利益，认为这是理想的姻缘，于是立即接受了苏贝子的提议。璞玉虽然心中不情愿，却无法违抗父亲的意志，也只好忍痛与炉梅等心上人分别，到苏贝子府娶回苏己。苏己性格温和内向，略带忧郁，几年后便生病去世。

那时，炉梅、琴默、圣如等人，也因包办婚姻的迫害而各自经历着痛苦和磨难。炉梅的母亲顾氏为她选定的丈夫是一位生得极为丑陋、年龄比炉梅大三十余岁的洋商。炉梅听说这桩婚姻后，痛不欲生，决心以死抗争。后来，在丫鬟画眉帮助下女扮男

装逃走。琴默的父母为她选定的丈夫是山阳县的衙内，年龄还相近，可是那人生得却不仅丑陋而且畸形，人不人，鬼不鬼，看着令人作呕。琴默在应婚的途中投江。幸有内阁学士戴新民为救不慎落入江中的女儿，却救出琴默，使她免于一死。圣如的母亲为她选定的丈夫是一位痨病在身的贵族青年。为挽救那处于垂危状态的未婚丈夫的性命，封建家长们决定要圣如出嫁"冲喜"。结果却适得其反，那病中丈夫见到如花似玉的妻子，心中自恨无缘，竟一命呜呼。于是，圣如成为空名寡妇，被迫守志三年。《一层楼》、《泣红亭》通过描写青年男女主角们在爱情与婚姻中的不幸遭遇，深刻暴露出封建包办婚姻的不合理性，以及封建家庭内部的龌龊腐朽和封建家长们的残酷本性。

《一层楼》、《泣红亭》在批判封建包办婚姻的同时，热情讴歌具有个性解放内容的爱情，塑造出一批追求新生活方式的男女青年。璞玉与炉梅、琴默、圣如等人的爱情，是建立在想互了解、互为知音基础上的。他们都具有较高的文学艺术修养，开始追求细腻的感情生活。他们常常在一起赋诗绘画，评古论今，吟歌抚琴，在不断的相互磨合、相互沟通、相互增益中，将感情升华到更高层次。《一层楼》、《泣红亭》模仿《红楼梦》，用精雕细镂之笔描写小说中男女青年间的爱情生活，向读者献出一幅光明而美好的生活画卷，引导人们追求新的生活。这在当时文化比较落后的漠南蒙古，具有很重要的社会意义。

在反抗封建、追求民主的思想方面，《一层楼》、《泣红亭》比较《红云泪》的一个重要变化，反映在致力于塑造有才智的少女形象方面。在《红云泪》中，以及在《月鹃》中，小说中都出现了许多有才华、有知识的少女，如紫舒、安鹃、萨金、晶子、赤云和赤珠、吴玉等。可是，当与她们所热爱的男青年如玉或凌珠相比较时，她们的才华和知识则又逊色一等。在《红云泪》中，少女们奉如玉为她们的"先生"，在如玉的引导下，她们学诗，学画，接受新

思想、新生活方式，萌发出个性解放的要求。《一层楼》、《泣红亭》则突破作者过去作品中的这种人物关系格局，将炉梅、琴默、圣如等人写得比璞玉更富有才华。《一层楼》第三回，璞玉与圣如初次见面，便被圣如用话语治服，“明明挨了骂，一句话也回不出来”。第七回，璞玉听过琴默讲解何为“情”后，“如梦初觉，如醉方醒，深服琴默之智”。此外，第十八回“风雪联句琴默雅谑”，第二十回“松月轩独琴律自和”等故事中，也都出现以璞玉作为反衬，塑造女性才智的情节。

《一层楼》、《泣红亭》人物关系的这种格局方式，反映出作者摆脱了传统的男尊女卑观念，开始了对封建社会末期日益尖锐的妇女解放问题的关注。姊妹篇一方面着力塑造少女们非凡的才智和美好的感情，另一方面又描写她们在封建制度下的不幸遭遇，通过衬比方式，更加有力地谴责封建社会之黑暗与惨无人道。同时，小说人物关系格局的这种变化，也使《一层楼》、《泣红亭》中的爱情故事，比《红云泪》和《月鹊》更美好和富有魅力。炉梅、琴默、圣如，都生得很漂亮，性格高雅文静，令璞玉羡慕不已。他们与璞玉在一起，都不曾有过紫舒那种自觉低如玉一等的压抑感。

倡导理性，反对蒙昧，对蒙古族以畋猎骑射为重的历史传统和清代蒙古政策的含蓄批评，在《一层楼》、《泣红亭》中占有重要地位。小说中的贲侯在坚持封建专制的同时，也有开明的一面。他比较重视文化教育，喜爱结交知识分子朋友，与《红云泪》中每日无所事事的伯马王有所区别。在贲侯的严厉要求下，贲璞玉在一位名唤史经济的内地落第文人的教育下，成长为有很高文化修养的人。《一层楼》第二十回“教谕斋双玉声相抵”中，通过贲璞玉与祁璞玉之间在生活追求方面的相左，画龙点睛般揭示出贲侯府重视文化教育的时代内容。祁璞玉也是一位贵族青年，在容貌、身材方面与贲璞玉相似，年龄也与贲璞玉相仿，只是

比较贲璞玉颇觉"气概轩昂，行动举止威武"，"倒像学唱戏的武生似的"。祁璞玉不但长得像武将，而且自幼在他父亲教导下以"畋猎骑射为重"，未经过严格文化教育，胸中缺少翰墨，性格也粗俗。贲璞玉与祁璞玉谈论学问，祁璞玉无以对答，却又谴责贲璞玉不务正业："想你我都是世代武职人家，圣上倘用我们，也只看弓马如何来取用罢了，并非从经书上试选，只务自己所事之业罢了，哪里还用许多诗云子曰呢。"可见，祁璞玉不重视文化教育，不仅与蒙古族"畋猎骑射为重"的传统有关，而且与清代蒙古政策，即只凭军功封赐贵族等级或官职，并不从文化方面选拔人才有关。作者通过艺术方式批评祁璞玉，赞扬贲璞玉，也是对蒙古族不重视文化教育和清代蒙古政策的曲折批评。

《一层楼》、《泣红亭》从倡导文化教育的角度，将贲璞玉塑造成为才学出众的人物。在凤鸣州的一次庙会上，贲璞玉识古人草书，当众清喉朗诵古人作品，使在场的官员们大为惊叹。在杭州城，贲璞玉与江南著名才子史凌云通过对诗而成为朋友。那时，有省主考官看到贲璞玉的诗，也赞叹道："只可惜出生于世职之家，没有出路，否则是不会失去案首的。"这里的"世职之家"，和前面提到的"世代武职人家"，在作品中均代指蒙古贵族。清代，在外藩蒙古不设科举。尹湛纳希在《青史演义·纲要》中，曾对此表示强烈的愤慨，认为这是清朝统治者有意在蒙古地区推行愚民政策和压抑蒙古族人才，与倡导黄教乃是同出一辙。《一层楼》、《泣红亭》通过描写贲璞玉在家乡凤鸣州和江南杭州都能一展奇才，使周围人惊羡不已，传达出作者对自己民族的热爱之情，以及对清朝统治者压制蒙古族人才的不满。

《一层楼》对封建末期农民的日益贫困，表现出积极的关注。《一层楼》中塑造出一位忠厚纯朴的农民老妪——白老寡。在年关，她家中穷得无法偿还债务，儿子二麻子外出躲饥荒，又无钱赎出"南篱下的三垧地"，来年能否有地可种也成为问题，于是厚

着"老脸儿"到贲侯府打抽风。《一层楼》第十六回，又有贲璞玉外出收租的故事，形象地描绘出贫苦农民的衣不遮体、食不果腹的悲惨境况。尹湛纳希常年生活在农村，对封建阶级压迫下的贫苦农民持深深的同情。《一层楼》中关于当时农民状况的如睹如见般的描绘，十分明确地反映出尹湛纳希平素对待农民的态度。

《一层楼》与《泣红亭》的重要社会历史价值，还在于它们用艺术形象的方式，真实而多侧面地反映了清代漠南蒙古与内地之间日益广泛的思想文化联系，歌颂了兄弟民族之间的友谊。小说中的几个主要人物，如璞玉、炉梅、琴默、圣如，都兼通蒙汉两种语言文字，有很高的汉文化修养。他们追求爱情自由，爱好文学艺术，希望个性得到解放，与他们从小受到内地文化影响有不可分割的联系。在《泣红亭》中，作者还将故事的主要情节安排在内地，经历生活磨难和包办婚姻迫害的璞玉、炉梅、琴默、圣如等人，先后来到风景如画的江南文化名城杭州，并在那里实现有情人终成眷属的愿望。在故事发展的过程中，他们之中有的人结识了内地朋友，有的人在危难时还得到内地有识之士的救助。

在贲侯府聚集着几位内地知识分子，如史经济、司田人、李宪章等。他们在内地失意于科举，来到贲侯府后受到重用，通过教书、做幕僚等方式，传播内地的思想文化，成为内地和边疆、汉族与蒙古族之间文化交流的重要桥梁。他们不是小说中的主要人物，可是对小说中描写的那种生活方式的形成，却具有不可忽视的作用。小说通过具体细节描写，对他们在科举中的失意表现出深切的同情，对他们的人品和才学，给予积极的肯定。中国历来是多民族的国家，各民族之间的友谊和文化交流，有很悠久的历史。但是，由于封建统治者的宣传和民族偏见的影响，从积极方面表现各民族之间关系的作品，在历史上却不是很多的。

尹湛纳希是一位少数民族文化人物，这使得他比较容易感受到封建主义民族观的不合理，进而形成追求民族平等和民族团结的进步民族观。在《青史演义·纲要》中，尹湛纳希曾经从理论角度批评封建主义民族观，阐述自己关于民族平等的主张。《一层楼》、《泣红亭》则从文学形象方面，反映出尹湛纳希的进步民族观。也可以说，尹湛纳希如果没有进步的民族观，他也就不可能写出《一层楼》与《泣红亭》这样的小说。

### 三、《一层楼》与《泣红亭》的人物形象

在《一层楼》与《泣红亭》的众多人物形象中，贲璞玉处于最重要位置。在某种意义上也可以说，《一层楼》与《泣红亭》乃是贲璞玉的性格发展史。小说通过塑造贲璞玉性格，倡导具有新思想色彩的生活理想，批评旧的已经陈腐的封建主义生活观。

璞玉首先是一位爱情自由和个性解放的热烈追求者。他性格温柔随和，能以平等的态度待人，细心体察他所热爱的女孩子的内心，尊重她们的感情。为消除炉梅对自己的误解，他可以扮作初来的丫鬟，前去引逗炉梅与自己讲话，化解炉梅心中的烦恼。当他听说回到家中的炉梅重病卧床后，急忙写信札和长诗表达自己对炉梅的爱情，宽慰炉梅为爱情而伤感的心。炉梅收到信和诗，病情渐渐好转，璞玉却因为思念炉梅的病情，由“愁苦郁结”而病魔缠身。后来，金夫人将炉梅又接到贲府，使璞玉与炉梅日日相见，他的病才最终痊愈。璞玉就是这样一个重情感的人。他可以为爱情“屈尊”，为爱情生病，也可以因为爱情而驱除病魔。也正因为他如此重情感，才得到炉梅、琴默等女孩子的热爱。

男尊女卑是封建伦理观念的重要内容。为限制妇女的发展，中国封建社会还盛行一个主张，即“女子无才便是德”。璞玉却反其道而行之，特别推崇才学出众的女孩子。他称赞琴默的

才学不亚于男子,认为她若“入场应试,纵不中进士,不愁不得个举人”。他常常怀着崇敬的心情,向身边的知识女性求教自己不甚清楚的各类问题。琴默向他讲解何为情,人为什么做梦等,他总是洗耳恭听。炉梅、琴默、圣如都是能诗善文,知书达礼,有很高智慧和丰富知识的女性。璞玉推崇才女,经常和她们一起评诗会文,谈论文化艺术,从而产生具有新思想色彩的爱情。

追求读书明理,背离畋猎骑射传统,对封建朝廷倡导的弓马骑射没有兴趣,是璞玉形象的重要特征。他有进取精神,尊重理智,为明理而用心读书。即使奉父亲之命外出收租,在寒冬腊月,土屋陋室,夜风摇烛的环境下,他也不忘记读书。在跟随父亲到京城和杭州期间,璞玉结交的朋友,也都是喜爱学问的人。令人叹惜的是,璞玉虽然有进取精神,也有才学,却因为出身世代武职人家而没有出路。按书中祁璞玉所说,朝廷从世代武职人家选用人,主要看弓马如何,而不是根据腹中的翰墨。璞玉的生活志趣与现实之间的这一矛盾,在十九世纪尹湛纳希家乡一带具有普遍意义。璞玉是那个特定历史环境下蒙古族知识分子的代表。他之没有出路,也即是蒙古族知识分子的没有出路。

璞玉生长在贵族家庭,成长在锦衣玉食的环境中,却富有同情心,能理解贫苦人的疾苦。在代父收租时,他每每感叹饥寒交迫中的农民。有一天夜里,抓住两个入室的小偷,在议论如何处置时,璞玉认为这些小偷乃是“因穷困之极,迫于饥寒,无法度日,方作此事”,主张“赏些钱钞,好好教诲一番,放走也罢了”。

作为封建社会末期具有初步民主主义思想的人物形象,璞玉也有他的历史局限性。如同《红云泪》中的如玉,璞玉在封建专制面前也表现得比较软弱,缺少反抗精神。他希望按自己的意愿确定自己的婚姻,选择自己喜爱的女孩子做配偶,可是缺少积极的行动,唯有怀侥幸心理,盼望父母能做出符合自己意愿的决定。当贲玺决定为他娶苏贝子的女儿时,他心中不满意,却还

是逆来顺受。在尹湛纳希时代,民主主义思想在漠南蒙古如同黑夜的星光,还不是很有力量。这使得他难以塑造出一位充满反抗精神的璞玉形象。

《一层楼》与《泣红亭》塑造出一批有文化、有才气的少女形象。其中,最为突出的是炉梅、琴默、圣如三人。

炉梅也是一位具有新思想色彩的人物。她追求个性解放,希望获得爱情自由。她有很高的文化修养,能诗善文,口角伶俐而为人忠厚。璞玉最喜爱炉梅,主要是因为她更加笃于感情。在他们刚刚告别两小无猜的少年时代,开始萌发儿女之情时候,炉梅就常常因为璞玉与其他女孩子使个眼色、逗个笑话,引起心中的猜忌和不快,甚至赌气不理睬璞玉。后来,随着年龄的增长,炉梅虽然很少再因为这类小事在人们面前表示不快,可是在内心深处,由爱情而引起的波澜和甜酸苦辣感,却更加强烈了。《一层楼》第二十二回,炉梅从贲府回到自己家里,为思念与璞玉的爱情,心绪重重,百感交加,竟至成疾。请医诊治也不见效。只是收到璞玉表示爱情的信和诗,炉梅的病情才开始好转。可见,炉梅的确是一位非常重感情的女孩子。

炉梅虽然出身贵族,美貌而多才,却别有一种朴实、宽厚和平易近人的性格特征。她能容忍别人的过失,很少在丫鬟面前摆主子的架子。这使得她能以比较平等的方式,与画眉、福寿等丫鬟成为真诚的朋友,在自己遇到困难时也容易得到她们的帮助。有一次,画眉出于一时的气愤,竟唐突地烧掉璞玉给炉梅的情诗。炉梅不免心中大动肝火,但又想到平素相互间的情谊,终于平抑心中怒火,宽容了画眉的无礼。还有一次,画眉与琴默的丫鬟凭霄,当众大声吵骂。琴默惩罚凭霄后,劝炉梅也教训画眉。炉梅听后,"心中老大不受用",只是考虑姊妹情分,才口上应允,没有"抢白"琴默,但事后并没有按琴默所说去教训画眉。

与炉梅相比较,琴默待人则显得有些刻薄。她的贴身丫鬟

凭霄与画眉在众人面前吵骂后，她要凭霄头顶书本跪在院中，以示惩罚。琴默还在璞玉祖母陶氏身边作文章，争取陶氏支持自己与璞玉结成姻缘。她得知叔伯妹妹炉梅嫁给其丑无比的洋商后，非但不宽慰炉梅，还要将那洋商画在画上取笑。然而，在《一层楼》、《泣红亭》的几位女孩里，恰 恰是琴默塑造的最为成功和富有个性。

琴默知书达礼，聪明狡黠，在小说中是最有才华的女性。她向璞玉解释何为情，人为何会做梦，条理清晰，广征博引，令璞玉钦佩不已。璞玉弄来一个七巧图，众人摆不出，琴默不但全部摆出来，而且写赋赞誉其巧。那位温柔多情，富于才华的璞玉，也成为琴默心中最爱慕的人。为实现自己的爱情，琴默也在封建家长身上作文章，但更为主要的还是通过各种方式，主动接近自己爱恋的人，不断加深相互间的感情。在炉梅与璞玉间的爱情生活中，琴默扮演着类似于"第三者"的角色。她不理会炉梅已经在自己之先与璞玉相爱，也不顾忌金夫人给炉梅插簪的心意，仍然执著地追求璞玉。琴默生病，璞玉看望她，她大方地接待璞玉，还应璞玉的请求，赠戒指给璞玉，为璞玉抚新制的《楚江情》曲，并清喉为璞玉吟唱。

琴默有心机，却缺少城府。有一位初来贲府的丫鬟，原名唤"结子"。璞玉扮作丫鬟，讨炉梅欢心，就是顶替着这"结子"前去的。炉梅由此事而将"结子"更名"爱玉"，纪念她与璞玉之间的爱情小故事。琴默很在意这件事。因此，正当璞玉称赞她抚琴吟唱之美妙时，恰逢这"爱玉"丫鬟从外面进来，于是在问这问那之后，便又为"爱玉"丫鬟更名"灵玉"。她用这种方式，向人们表示璞玉如今更热爱自己。后来，听说贲府要接炉梅来住时，琴默感到自己与璞玉的爱情将要受到阻碍，心中很痛苦，于是又当众提出依旧唤那丫鬟为"爱玉"。她如此毫无掩饰地袒露自己内心的爱情世界，当然只能招来众人的取笑。

在爱情生活中，琴默既执著，又坦然、高雅。当她感觉到自己与璞玉的爱情将要受到阻碍时，写出那首著名的《燕哭竹枝头》，在为将要逝去的爱情哀伤的同时，又希望在来世能实现这宿愿。璞玉已经与苏己结婚，琴默也已经许人之后，璞玉因事来琴默家中，求见琴默。琴默坦然应允，并将自己打扮得分外漂亮出来相见。在与璞玉谈论往事时，她又借题发挥，以玉环喻自己，以竹箫比璞玉，含蓄地申诉自己并未改变对璞玉的爱情，谴责璞玉在爱情中不能坚持始终。

当琴默得知父母要将自己嫁给其丑无比的山阳县衙内后，表面平静如常，内心却激起巨大波澜。她更加眷恋璞玉的柔情，决心以一死报答知己，抗议父母包办婚姻："我不忘父母之恩情，维护父母之名分，父母却将我交与这活阎王去受磨难，既如此，我还要这性命做什么？"在投江前，琴默还为自己画一幅小照，不仅描绘出自己的美貌，而且极富特征性地传达出自己的个性："手中持书，侧身正颜，两个眼角微微抬起睥睨，神气如同活人。"喜爱读书，是琴默、璞玉以及炉梅、圣如的共同点。他们由喜爱读书，而产生个性解放要求，希望能与知音者结为百年之好。琴默在将要殉情前画的小照上，仍然不忘平时自己喜爱的读书，这说明她性格比较坚强，有反抗精神。

圣如是一位性格比较平和的女性。她也很热爱璞玉，但既不如炉梅那样笃诚，也不如琴默那样积极主动。在封建家长为她包办不合心意的婚姻后，她表现为逆来顺受。成为她丈夫的祁家公子病亡后，她主动提出守志三年，甘愿为那位名义上的丈夫做出牺牲。圣如也有才气，知书达礼，曾经引经据典向璞玉等讲解何为闰月。小说称她的这番议论为"多事引评多余月"，又说在祁家公子去世后，由寡母为她议定与璞玉的婚事是"逢春又生青草容"，反映出作者对她的微讽态度。

《一层楼》与《泣红亭》中的其他人物，如贲玺、金夫人、陶氏、

白老寡、画眉、福寿,妙鸾、司田人等,也都塑造得有声有色,栩栩如生。尹湛纳希擅长通过典型性的细节刻画人物形象。这使得小说中出现的人物,常常泼墨不多,便可以给读者留下较深印象。

### 四、《一层楼》与《泣红亭》的艺术成就

尹湛纳希的小说,完整保存至今的只有《一层楼》与《泣红亭》。姊妹篇不仅有较高的思想价值,而且有较高的艺术价值。无论在创作方法、表现手法,或者具体到结构、语言、描写艺术等等方面,《一层楼》和《泣红亭》都形成自己独特的风格,取得重要成就。

在创作方法上,《一层楼》与《泣红亭》也有区别。《一层楼》比较严格遵循了现实主义创作原则。在《一层楼·明序》中,尹湛纳希指出:“惟本书于言词中虽稍加文饰,而其本事固无虚妄也。”这里所谓“本事”,也即生活或者生活素材。“本事固无虚妄”,是说《一层楼》这部小说的基本框架是真实的,是临摹于生活的。“言词中虽稍加文饰”,则说明小说并不完全等同于生活,而是经过了对生活的艺术加工。源于生活,遵循生活的本来面貌,却又对生活素材有所取舍,有所提炼和加工,乃是现实主义创作方法的主要内容。所谓“言词中虽稍加文饰,而其本事固无虚妄”,代表着尹湛纳希对现实主义创作方法的深刻洞悉,也是对《一层楼》创作方法的高度概括。《一层楼》的基本生活素材,主要来源于忠信府往事和作者耳闻目睹的现实生活。作者没有回避封建社会的矛盾冲突,也没有回避贵族家庭内部的腐朽与黑暗。小说中出现许多实有地名,如忠信府、惠宁寺、大凌河等。作者通过借用这些生活中实有的地名,进一步告诉读者小说是建立在现实生活基础上的,并非作者的凭空臆想。

《泣红亭》则存在着浪漫主义创作倾向。小说中出现大量巧

合性的情节,如琴默投江被戴新民救起,戴新民用抛绣球方式为义女琴默招亲,却招来了女扮男装进京赶考的炉梅,璞玉在金山寺游玩时踩塌石墓拾得琴默的自描真容,璞玉在杭州梅峪遇到随养父来杭州的琴默,炉梅陪养母进香巧遇金夫人等等。这些巧合性的情节,构成《泣红亭》的基本框架。生活中也会有巧合。但只有在浪漫主义的作品中,才会出现建立在这样多巧合基础上的故事。

《一层楼》与《泣红亭》在艺术方面的重要成就之一,是注重细节描写以及人物对话和心理描写等方式,使蒙古族文学中关于人物的刻画,达到新的境界。在尹湛纳希之前,蒙古族文学作品中的人物形象刻画,多数还停留在粗线条和轮廓式的阶段。《一层楼》与《泣红亭》借鉴内地小说创作,特别是《红楼梦》的成就,注重对人物进行细腻和多侧面性的刻画,因而使小说中的大部分人物形象都能给读者留下饱满而完整的印象。

在刻画人物时,《一层楼》与《泣红亭》多用白描方式,不有意涂以重彩,通过描写他们在日常生活中的言谈举止,勾摄出他们的性格特征。例如《泣红亭》第十七回,当琴默的父亲金公,听到女儿投江又得救后,曾有如下一节文字写他当时的表情:

> 金公听到这许多事情,既不见欢喜,也不是生气,手里拿着镊子,闭着眼睛,不停地薅下巴底下的胡须,半晌之后才憋足劲长叹一声,对刘功道:……

这节文字并不长,可是却准确地描绘出金公当时的神态。听到女儿投江后并没有死,他既不是欢喜,也不是生气,却闭着眼睛不停地揪胡须,这说明他内心的冷漠、麻木、愚昧,已经达到常人所不可思议的地步。

借助性格化的人物对话语言刻画人物性格,也是《一层楼》与《泣红亭》的重要艺术特色。尹湛纳希无愧为一代语言大师。

他那天才的语言才能，不仅能准确地描绘生活中各种情境，而且可以根据人物的性格及其具体境遇，让他们各自讲出恰当而兼顾生活化与文学化的语言。小说中的画眉是一位敢做敢为、口齿快利的丫鬟。她讲出的话，也反映出这性格特征。例如，在《一层楼》第二十九回，璞玉向吴姨娘讲带苏贝子赠的刀与火镰，又压胯又打屁股时，画眉出于对璞玉娶苏己的不满，便火言火语地讲：

> 门楣原是相当的，东西倒不相宜了？往后瞧着吧，慢说压你胯，就是压着头，也只得受着了。

画眉的话，尖刻而伶俐，在批评璞玉不能坚持爱情的同时，还批评这桩婚事原是出于高攀的考虑，并不是平等的。这样的话，也只有画眉才能够讲出来。

画眉是炉梅的贴身丫鬟。炉梅身为贵族主子，但为人忠厚，所以在讲话时很少如画眉那样尖锐和火辣。如《一层楼》第二十二回，炉梅生病时，琴默给她送人参，却都是些叉芽。炉梅看到后心中自是不痛快，却只是啧啧咀道：

> 终究是我姐姐想着我，别人都送别的东西，独我姐姐想着我的病送良药来了。

表面上看，这些话不仅丝毫没有谴责琴默，似乎还在感念她想的周到。可是，只要分析炉梅此次生病的原因，她与琴默之间往日的关系，她这番话的言不由衷，对琴默的怨忿，由自己早年丧父而不得已俯就人下的心理，便可一一了然。

《一层楼》与《泣红亭》还比较重视对人物心理活动的描述，小说中出现了许多人物的内心独白。作者借助人物内心独白，直接深入人物内心世界，传达他们的喜怒哀乐，刻画他们的思想个性，甚至推动情节的运转。如《泣红亭》第十四回，写璞玉与琴

默在梅峪戴府后花园隔墙相认一节，长达两千余字，几乎全部通过二人心理独白的描写，串起了故事。璞玉认为琴默已经夭亡，现在又看到她自是疑虑重重。可是他又爱恋着琴默，所以不能放弃机会，便提笔在花园墙上留下琴默的旧作《燕哭竹枝头》，以作探路之石。琴默看到璞玉，所无法解释的只是他何以会到这远离家乡的天涯海角。由于她是无法掌握自己命运的女孩子，经历了更多的苦难，想问题也比璞玉细密，所以内心的起伏、矛盾和疑虑也更为难以抑制。她先是猜自己是在做梦，继而又怀疑那人是与贲璞玉相貌类同的祁璞玉，紧接着又自我否定"要是他能来这儿，贲璞玉也可能来"，最后又提出新的设想："难道说南方不会有一个像璞玉的人。"总之，她脑子里总是在不断浮现出否定眼前那个人就是贲璞玉的理由。可是，她越是在心中设想眼前那个人不是贲璞玉，就越反映出她那思想深层是如何的渴望眼前那个人正是贲璞玉。

《一层楼》与《泣红亭》虽然在构造人物的日常生活中，多有模仿内地才子佳人小说，可是也注意到许多细节方面保留蒙古族生活的特征。例如：璞玉代父外出收租时，他的生母吴姨娘"给了好些路上吃的奶皮、干酪等"；苏贝子与贲玺定下璞玉与苏已婚事后，苏贝子赏与璞玉自己所带之"系着海外火镰的盘羊角佩刀"；苏贝子聘女的彩礼有"银钩白驼为首、骆驼一九，全鞍辔马为首、马匹二九，绵羊为首，汤羊三九"等；璞玉拜见苏贝子夫妇时，献长素帛即哈达；璞玉与苏已在苏贝子府成大礼时，苏贝子夫妇赐与女婿和女儿素乳；入行馆后，璞玉左首，苏小姐则在西边东向而坐，等等。作者通过这类细节描写，告诉读者小说中所写的乃是蒙古族的生活。

《一层楼》与《泣红亭》很注意景物描写和对人物外貌特征的描写。如《泣红亭》第十八回，关于西子湖畔秋色的描写：

那年是闰七月，很早就立了秋，城里感觉不太明显，湖

堤的草色却早有了变化。

二人谈着话,互相心悦诚服,又喝了几杯茶。饭后一同外出散步,顺着西湖双峰山梁远眺,霜林披红,像是绝美的晚霞,逶迤铺散开来。

我们透过这段景色描写,可以感受到西子湖畔秋天的清爽与美丽,感受到正在散步那两个人——璞玉与他的朋友月江和尚的高雅神韵。

在《一层楼》第十五回,作者曾借琴默之口,提出"人景相寓"的艺术主张,认为好文章在处理人景关系时,应该"写景而又景中寓着人","写人而又寓着人外之景"。尹湛纳希出生在大凌河边,道木德山下,自幼依偎在大自然之中,因此对美丽的自然景物独有情钟,对人与自然的和谐相衬也有特殊的感受。这使他能提出"人景相寓"的观点,并运用到自己的小说创作中。

## 第四节 开鲁本《青史演义》

### 一、开鲁本《青史演义》与异文本《青史演义》

尹湛纳希的小说《青史演义》,全称《大元盛世青史演义》,或译《大元勃兴青史演义》。根据文献资料记载和现存文本分析,可以确信尹湛纳希并不是只写过一部《青史演义》。现存的《青史演义》有两部。其中一部为六十九回存本,故事始于成吉思汗诞生(1162年),终于窝阔台继位后八年(1236年)。按作者设想,该《青史演义》要包括全部元代历史,因此现存这六十九回乃是一部未尽的手稿。六十九回《青史演义》,曾先后由北京蒙文书社、开鲁蒙文学会和内蒙古人民出版社出版。其中,北京蒙文书社版本仅有第一至第十六回;开鲁蒙文学会版系石印本,有《初序》一篇,《纲要》八篇,正文第一至第六十九回;内蒙古人民

出版社版则是依据开鲁蒙文学会本并参考其他印刷或手抄本经过校勘的一种版本。

除六十九回本之外，还有一种尹湛纳希手抄《青史演义》存本，现存三十回，即：第四十回至五十七回计十八回，第六十一回至七十二回计十二回。其中，第四十至四十二回计三回，写的是乙丑年(1205 年)的故事；第四十三至五十七回计十五回，写的是丙寅年(1206 年)成吉思汗登基的故事；第六十一至第六十四回计四回，写的是丁卯年(1207 年)的故事；第六十五至六十八回计四回，写的是戊辰年(1208 年)的故事；第六十九至七十二回计四回，写的是己巳年(1209 年)的故事。该《青史演义》虽然也按编年为序组织故事，可是与前面提到的六十九回本《青史演义》很不相同。六十九回本《青史演义》大致遵循每一年故事写一回的结构规模组织故事，而该《青史演义》现存部分却一年故事写三四回，甚至多达十几回。其中丙寅年故事，依作者回前留言则多至十八回。可见，两部《青史演义》在结构方面大有差别，并不是同一部小说在流传过程中散离后形成的分体，也无法按破镜重圆的方式，将它们重新合为一部小说。

如果对两部《青史演义》作进一步的比较，还可以发现它们在内容、风格方面存在许多根本无法融合的抵牾。如丙寅年成吉思汗登基的故事，六十九回本《青史演义》仅两回，而手抄本《青史演义》长达十八回。这篇幅的悬殊，主要是因为该部《青史演义》故事枝蔓繁衍，又增加了许多关于登基仪式和习俗类内容。又如，纳仁汗的妻子赛汗呼丽，在六十九回本《青史演义》中是一位武艺高强，容貌美丽，却淫荡的女子。在与阿拉坦沙嘎交战时，赛汗呼丽爱其美貌，便故作媚态，欲引逗他，后来成为阿拉坦沙嘎的妾。成吉思汗的母亲诃额仑厌其淫荡，在选定彼塔国九位佳人时没有列入她。可是，在手抄本《青史演义》中，赛汗呼丽却被写成既美丽超群，又端庄持正的人，诃额仑很赞赏她。再

如，乃蛮国国师在六十九回本《青史演义》中名为“塔塔通阿”，在手抄本《青史演义》中则作“塔塔通武”。此外，手抄本《青史演义》在思想价值和艺术价值方面也明显低于六十九回本《青史演义》。在内容方面，手抄本《青史演义》不注重铺叙故事和塑造人物，却注重描写民俗类的场景；在形式方面，则重视韵文形式，不仅人物对话多运用韵文，叙述故事也出现较多韵文。上述这些区别，也说明两部《青史演义》是各自独立的作品。为在研究中比较容易区分两部《青史演义》的不同，我们称六十九回本《青史演义》为开鲁本《青史演义》或者《青史演义》，而称出自尹湛纳希手迹的抄本《青史演义》为异文本《青史演义》。

异文本《青史演义》，虽然在文学价值方面不及开鲁本《青史演义》，却仍然十分珍贵。在异文本《青史演义》中，留有许多透露出尹湛纳希家世、生平的文字。例如在第五十七回，有如下一段插话：

> 二等协理台吉号“旺大架子”之旺钦巴拉，在卓索图盟土默特旗忠信府，于大清朝第八位皇帝宣宗成皇帝道光元年辛巳，誊抄大元朝八思巴呼图克图用蒙文写的《朱日很·托乐得》时，曾将这《陶布齐特·苏尤拉》一并录出。四十一年后，仍是这大清朝文宗显皇帝咸丰十一年辛酉年，该旺大架子第七子尹湛纳希，号润亭者，用旺之……(《陶布齐特·苏尤拉》)，细致写出《呼和苏道日》，(即《青史演义》)。

文中所说《陶布齐特·苏尤拉》，乃是孛儿帖夫人口述的一段训谕。根据这段文字，我们怀疑在咸丰十一年即公元1861年，尹湛纳希二十五岁时，他已经写过一部《呼和苏道日》(可直译为《青史》、《青册》，但按对尹湛纳希小说的通常译法，也应译为《青史演义》)。这部《呼和苏道日》，即《青史演义》，与尹湛纳希的另外两部《青史演义》，是怎样的一种联系和区别？它是一部小说，

或竟是一部历史著作？由于原著佚失，已经无从推知。但是，可以相信，几部《呼和苏道日》，即《青史演义》之间必定存在某些联系的。为区别起见，有学者又称这散佚的《青史演义》为佚稿本《青史演义》。

在开鲁本《青史演义·纲要》中，尹湛纳希称小说的前八回，乃是其父旺钦巴拉的遗作。但是，目前既无文本方面的依据，又缺乏更深入的探讨，还不能形成定论。

## 二、开鲁本《青史演义》的资料来源

《青史演义》是一部历史题材小说。小说的故事内容可以分解为三个方面，即历史文献资料、民间传说和作者的虚构。其中，历史文献记载是创作的主要资料来源，民间传说则是其辅。作者在这些资料基础上，通过自己的选择、加工、改编和虚构，创作出小说中的故事，并赋予了时代精神。

关于《青史演义》所依据的历史文献资料，在开鲁本《青史演义·纲要》第三节中曾列举出十部著作。其中，既有蒙古文典籍，也有汉文典籍和藏文典籍。令人遗憾的是，由于已经相隔一定年代，这十部书中有些已经佚失，有些书的题名也与现存本不尽相同。[①] 在开鲁本《青史演义》第二十七回回后批评中，尹湛纳希又称自己曾详读关于元朝的十三种历史和传记著作。在异文本《青史演义》第六十一回回前，尹湛纳希也说自己从二十岁左右到三十岁，曾详读"关于成吉思汗的十三种典籍"。[②] 由此可见，尹湛纳希在撰写《青史演义》时，在前述十种著作外，还另有

① 参见《论〈青史演义〉与十部史书的关系》，德斯来札布著，内蒙古文化出版社，1990年出版。

② 在异文本《青史演义》第四十六回回末，尹湛纳希也提到自己为证实成吉思汗登基漠北时曾经有凤鸟来鸣的说法，详读十三种"传记"和"青史"。

三种历史和传记书目。[①] 根据对小说内容的分析，可以发现至少有如下几部著作，对尹湛纳希创作《青史演义》产生过较大影响。它们是：罗桑丹津《黄金史》(以下简称《罗·黄金史》)、《蒙古源流》、《元史》、《通鉴纲目》。[②] 尹湛纳希大约没见过《蒙古秘史》。《蒙古秘史》对《青史演义》的影响，是通过《罗·黄金史》间接发生的。

《青史演义》在编年方面，主要依据《蒙古源流》、《元史》和《通鉴纲目》。其中，关于成吉思汗称大汗前的蒙古史编年，特别得益于《蒙古源流》。《蒙古源流》关于成吉思汗的生平，自戊戌年(1178 年)十七岁娶孛儿帖，至戊辰年(1208 年)四十七岁征俺巴该汗，有一个系统的编年方式。这一编年方式成为《青史演义》最精彩部分的结构框架。《蒙古源流》中的许多故事，经过加工补充后写入《青史演义》。如：在安都沁献计下，连环万马，飞渡兀烈因江，火攻旺楚克都城；在诃额仑母亲告诫下，使策勒格尔布和欲害成吉思汗的阴谋败露；唐古特国锡都日古汗的使臣雅布哈，向成吉思汗讲古尔伯勒金豁阿美丽绝世，等等。

在故事内容方面，对《青史演义》影响最甚的还有《罗·黄金史》。《罗·黄金史》不仅大量吸收《蒙古秘史》中关于蒙古历史早期情况的记载，而且根据民间流传的传说和其他蒙古历史著作的记载，补充了新的内容。《青史演义》中关于乌尤图彻辰论酒的故事，关于与泰亦赤兀惕伏兵激战的故事等等，都是吸收自《罗·黄金史》。《青史演义》中的人物对话，常常使用铿锵有节奏的韵体。这种韵体对话方式，在《蒙古秘史》中即被运用得极为美妙精彩，并经过《罗·黄金史》而影响到《青史演义》。

---

① 蒙古国学者策·达木丁苏荣在《蒙古秘史·导言》中，自述在 1945 年曾从内蒙古得到一部书，书中列有关于蒙古史的十三部著作。将这十三部书之目录与《青史演义·纲要》中列出的十部著作进行比较，令人怀疑这十三部著作即是尹湛纳希所反复提到的关于蒙古史的十三部著作。

② 开鲁本《青史演义》第五十九回中，曾提到《罗·黄金史》这部著作。

《元史》对《青史演义》的影响也十分明显。《元史》中关于成吉思汗与珠烈部共同围猎的记载，关于成吉思汗"赐人以裘马"的记载，关于乃蛮在战斗中使用巫术呼唤狂风，后来风向逆转，自己溃不成军的记载，关于成吉思汗与士卒同饮班朱尼河水的记载等，都被吸收在《青史演义》中。

### 三、开鲁本《青史演义》的思想内容

开鲁本《青史演义》是尹湛纳希的代表作，也是十九世纪蒙古族文学最重要的作品。

开鲁本《青史演义》的基本题材，是十二至十三世纪，蒙古民族在伟大民族英雄成吉思汗率领下，经过艰苦卓绝的斗争，逐步统一蒙古高原和开始逐鹿中原的历史活动。尹湛纳希曾经设想在《青史演义》中，包容全部元代史。但是，由于种种主客观原因，也包括最初设计中不很合理的方面，小说只写到蒙古汗国太宗八年。其中，最为精彩的部分，又是统一蒙古高原的故事，即小说的前五十回。开鲁本《青史演义》在内容方面的上述两点，与伟大的历史文学《蒙古秘史》很相近。这说明，两部作品在精神动力方面，存在着某种契合。小说在题材方面的广阔性，加之尹湛纳希的艺术才华，使开鲁本《青史演义》成为蒙古族文学史上一部气魄宏大的史诗性作品。

《青史演义》的主要故事情节，是围绕以成吉思汗为统帅的彼塔国，如何从弱小走向强大，战胜克烈、乃蛮等部落和远征西域及南下伐金展开的。小说中的彼塔国，也就是后来的蒙古帝国的前身。为着用艺术形象方式证明蒙古族统一蒙古高原和建立多民族元朝的历史合理性，证明边疆少数民族禀赋着与中原汉族同等的智慧，也可以成为尧、舜、禹、周文王、汉高祖、唐太宗事业的继承者，作者在充分选用各类历史资料的基础上，将彼塔国描写成为政治开明，君臣贤德，将相和睦，正派者能够得到重

用,邪恶者受到压抑的理想国。

在彼塔国,除个别的叛徒之外,从君主到普通的将士,人人都将统一大业看得高于一切,努力为统一大业奉献自己的力量。他们如同蒙古族史诗中的英雄人物,个个都禀赋着草原游牧民族忠诚、勇敢、乐观、豪迈的性格,继承着草原游牧民族乐于奉献、将荣誉看得比生命更重要和嫉恶如仇、勇于伸张正义等优秀品质。他们不追求奢华,不贪图钱财,不留恋美色,不耽溺歌舞,即使在庆祝胜利的喜宴上,也是从君主到普通士兵,按每人一份的方式,自己动手从那肉山酒海取吃取喝。他们有福同享,有难同当,在君臣之间,官兵之间,仍然遗留着古代草原游牧民族朴素平等的风尚。在这里也有君主,但这君主是人民意志的代表,是引导草原走向光明的旗帜。这里也有谋士,但这谋士只在考虑如何战胜敌人时才使用计谋,对自己人仍然是敞开城府的坦诚者。这里也有功勋累累的猛将,但他们从不居功自傲,欺压属下,或者向上伸手要官。在小说中,彼塔国这种举国上下光明通达的情形,与草原上的乃蛮、客烈等部落,与彼塔国南边的金国、宋朝和西边的夏国,形成鲜明的对照。

彼塔国重德才,轻贵贱。只要是拥护统一大业、忠诚正直的人,在彼塔国就会受到尊重,发挥自己的作用。木华黎投奔彼塔国前,是一位放羊的少年。来到彼塔国后,他的军事才能得到赏识,于是打破资历、年龄的偏见,立即被任命为统领三军的军师。巴雅古德的孤儿乌尤图彻辰原名叫苏奇,到彼塔国之初,只被委派作一些端盘子送茶点的杂事。在一次宴席上,乌尤图彻辰关于饮酒的利弊问题发表出令成吉思汗及其众大臣刮目相看的见解,于是彼任命为书记官。塔塔通阿原是乃蛮部从畏兀国请来的国师。乃蛮灭亡后,塔塔通阿不弃故国,怀抱乃蛮玉玺逃走,途中被彼塔国士兵抓住。成吉思汗听到他的经历后,特别赞赏他的忠诚,于是留在身边,委以重任。由于彼塔国能够重视贤德

的人才，所以草原上的有识之士纷纷汇聚到彼塔国，组成一支追求统一大业的坚不可摧的力量。

奸佞之徒在彼塔国却难有立足之地。两面三刀的札木合，最初也曾投奔彼塔国。但他那口蜜腹剑、为人奸诈的本性，他那口出狂言、自以为不可一世的野心，很快被彼塔国君臣乃至后妃们所察觉。他感到在这样一个正大光明的国度里无法混迹下去，终于不得不被迫离去。

彼塔国是一个上下团结一致的机体。从文武双全的木华黎到狡黠刚劲的者勒篾，从九卿之首陶日根西拉到普通士兵，都自觉团结在成吉思汗周围，不管遇到多么大的艰难险阻，也决不动摇自己的意志，决不背叛这个机体。蒙古民族自古以来代代相传的团结、奋进精神，集体主义和英雄主义精神，在彼塔国将士中得到形象再现。每次战斗中，他们都奋勇当先与敌人拼杀。即使遇到敌众我寡的情形，他们也不会惊慌失措。正是在这种团结、奋进和集体主义、英雄主义精神鼓舞下，彼塔国能够从弱小发展到强大，能够经常以少胜多，战胜原本强大的那些敌人。

《青史演义》还通过暴露当时其他国家和部落的腐朽、黑暗和残暴，衬托彼塔国的开明，在反衬和比较中进一步揭示由彼塔国统一蒙古高原和建立多民族元朝的历史必然性。在彼塔国统一蒙古高原之前，这里曾经是群雄割据、彼此杀来杀去、永无宁日的战场。乃蛮、克烈、泰亦赤兀惕、篾儿乞、高日勒斯、萨日勒格、陶格木格等众多的大小汗权和部落之间，你争我夺，给人民造成巨大的灾难。正是由于相互间的仇恨与敌对割据，使成吉思汗还在少年时代就失去父亲，还未成年就被泰亦赤兀惕部捉去，几乎丧失性命。正是由于长年不断的战争，使有情人索伦高娃与阿拉坦沙嘎相思绵绵而不能结合，使女英雄洪古尔珠兰被迫女扮男装替代年迈的父亲从军。

分裂割据与部落之间不停的战争，使蒙古高原长期处于愚

昧落后状态。那些大大小小的部落首领,个个在自己盘据的地域作威作福,昏聩地统治着自己的属民。莱和特部首领斯钦布和,不仅嗜酒如狂,奸淫妇女成性,而且像野兽一样吃人肉。扎如特部的旺楚克汗也是一个酒色昏君。他轻信小人谗言,不听从忠臣规谏,与彼塔国为仇。可是,战争开始后,他却整日沉溺嫔妃丛中,直到彼塔军攻入都城,还未能从酒醉中清醒,竟被从床上赤条条俘虏了。高日勒斯部纳仁汗狂妄自大,骄横无比,视战争如儿戏。手下的大将们劝他不可莽撞,他非但不听劝告,反而将他们监禁在山洞里,自己带兵攻打彼塔国,结果一败涂地。克烈部的和王,优柔寡断,没有信义。他还同室操戈,残害自己的宗族。

在《青史演义》中,与彼塔国对立的还有金朝、西夏和南宋。按小说中描写,这些王朝在当时也处于不停的互相争战之中。西夏从西攻金,金朝从北攻宋,到处狼烟,给人民带来无穷的灾难。金朝的君主沉溺于轻歌曼舞,皇室内部不停地争权夺利。皇侄卫王永济为篡夺皇位,毒死自己的叔父完颜璟,受到百姓的唾骂。金朝统治者还对旧辽朝的百姓采取歧视政策,在旧辽朝百姓中安插金朝住户,进行监视和压迫,使旧辽朝百姓叫苦连天,终于在耶律留哥率领下奋起反抗。西夏、南宋的情形也和金朝相似,纲纪松弛,君主昏庸,奸佞当道,忠良受害。在那里,百姓也都怨声载道,痛恨腐朽黑暗的统治者,盼望出现政治开明、和平统一的社会局面。一位投奔成吉思汗的金朝人士,曾这样讲:"如今金朝横征暴敛,动乱四起,百姓日夜盼望明主救助的心情,如同干旱中求雨。陛下如能趁此机缘,恩厚天下,金国百姓势必稽首来归。"小说在一系列故事情节的发展中揭示了西夏、金朝、南宋必然灭亡的历史命运。

克烈部首领和王之女索伦高娃,与乃蛮部首领塔阳汗的儿子阿拉坦沙嘎之间的爱情故事,是《青史演义》的一条重要故事

线索。索伦高娃是一位武艺高强的巾帼英雄，又是一位渴望爱情的美丽少女。在一次战斗中，她与阿拉坦沙嘎相遇，二人立即被对方所吸引，停止厮杀，私订终身。但是，由于克烈与乃蛮是敌国，遂使有情人相爱而无法结合。他们的父亲，不顾子女的感情，也不接受他们关于化干戈为玉帛的建议，使他们长期忍受有情人分离的痛苦。后来，只是在彼塔国先后征服克烈与乃蛮之后，在成吉思汗的主持下，阿拉坦沙嘎与索伦高娃才结为夫妻。小说中的这一故事线索，不仅丰富了故事内容，而且从一个侧面进一步揭露了分裂割据和长期征战给草原人民带来的痛苦，歌颂了成吉思汗的统一事业。

《青史演义》是一部战争题材小说。全书共描写大小数十次战争故事。小说继承蒙古族英雄史诗传统，通过描写战争故事，歌颂蒙古族传统的集体主义和英雄主义精神，表达对义、勇、力的赞美之情。作者在构思战争故事时，还借鉴内地同类题材的小说，将一系列战争故事描绘得有声有色。其中，特别是关于在战争中使用智慧的描写，较之传统的史诗描写方式有重大的区别。如木华黎用袭击乃蛮部都城的方式解救被乃蛮部围困的克烈部、孛斡儿出用计谋攻取扎如特部、彼塔国八千铁骑军大败萨日勒格国二十万联军、木华黎以疲敌之计破来犯的陶格木格国和大败和王的军队、彼塔国打败阿日思阑汗和俺巴该汗、蒙古军与金军激战野狐岭等等，都是构思很巧妙的战争故事。小说通过描写一个接一个的战争故事，使读者感受到彼塔国由弱而强，逐步统一蒙古高原和逐鹿中原的历史过程，不仅具有合理性，而且充满艰巨性和曲折性。

## 四、开鲁本《青史演义》的人物形象

开鲁本《青史演义》塑造出一大批凝神可见的人物形象，其中许多重要的人物形象都是历史上实有的人物。作者在占有和

研究有关他们的历史资料的基础上，通过艺术构思，将他们塑造成为既有历史人物痕迹、又包含虚构因素的文学人物形象。也有些人物形象，历史上并无其人，主要凭作者虚构创作出来。

成吉思汗是《青史演义》中最重要的人物形象，同时也是尹湛纳希小说创作中最辉煌的人物形象。在成吉思汗形象中，寄托着尹湛纳希炽热的民族感情，寄托着他振兴中华与蒙古族的强烈愿望。还在蒙、元时期，成吉思汗就成为蒙古民族的骄傲与象征。从《蒙古秘史》到《罗·黄金史》、《蒙古源流》和《水晶念珠》等等，曾经出现大批关于成吉思汗的蒙古历史著作。在许多具有文学价值的历史著作中，作者们怀着崇敬心情对成吉思汗进行了艺术性的描绘。可是，在尹湛纳希之前，还没有一部塑造成吉思汗艺术形象的篇幅宏伟的叙事文学作品。尹湛纳希是蒙古族文学史上第一位用长篇叙事文学作品全面描绘成吉思汗戎马生涯的文学家。他使成吉思汗由庄重的历史著作进入作家自由创作的领域，通过文学作品与更多的读者交流。尹湛纳希的这一贡献，不仅是开创性的，而且也是不朽的。

在塑造成吉思汗时，尹湛纳希没有囿于已有的历史资料。他重视历史记载，从历史记载和民间传说中汲取创作灵感，同时又超越历史记载，给人物形象注入新的时代内容。在《青史演义》中，睿智、宽容、仁爱、贤德和高瞻远瞩，成为成吉思汗性格的突出方面。这是对蒙古历史著作中成吉思汗形象的重大变更。在《蒙古秘史》等蒙古历史著作中，常常更为突现成吉思汗那天赋的勇敢、阳刚、坚韧等英雄的气质。那时的许多蒙古族史家，还不了解中原的历史与文化，还主要从蒙古族传统文化的眼光去认识成吉思汗及其伟大的历史业绩。尹湛纳希生活在十九世纪，生活在与内地接壤的地区。他有很高的汉学造诣，在中原历史和文化方面有系统而丰富的知识。因此，他更注重在与中国历史上同类人物的比较中，宏观地把握关于成吉思汗形象的艺

术处理方式。他将蒙古族传统的审美意识与从内地传来的近代民主思想和儒家思想相互融合在一起，形成自己的认识和评价标准，并且根据这认识和评价标准，重新判断和取舍已有的历史资料，塑造出具有明显儒家君主印迹的成吉思汗形象。

在统一蒙古高原和逐鹿中原的历史过程中，成吉思汗始终强调要以恩义服人，反对仅仅依靠武力。还在兴兵之初，他就说："治理百姓只能依靠恩义和贤德，并不在乎力气。""征服天下在于诚信，而不在于威势。所以俗话说：'胯间有力气只能驱使一个人，心中有智慧才能指挥万众。'""用恩义服人，如同花与叶那样永远相伴；用兵戈服人，那就像血与水终究是两种颜色。"他不仅这样说，也这样做。在他的力量还不很强大的时候，他就勇于援助那些处境困难和弱小的部落，从而得到他们的信赖与拥护。他将自己骑的马匹，穿的衣服，日用饮食，放牧的牲畜，送给那些生活困难的穷人。他还帮助弱小的珠莱部解决生计，在共同围猎中有意将猎物赶向珠莱部的围中，又命人从自己部落运来过冬皮衣送给缺衣少食的珠莱部众。人们由此而争相传说："彼塔国君，天子帖木真将自己身上的衣服脱下送人，将自己骑着的马让给别人骑，真好像南风吹融冰雪，乌云消散出现太阳，堪称真正的天子和北斗星。"在小说中，这样的赞颂，传遍草原，伴随成吉思汗统一蒙古高原的始终。各个部落的有识之士和人民，由此而认识到成吉思汗是自己的真正代表，纷纷投奔他，支持他，拥护他。

成吉思汗从不兴无义之师，不自恃强大而欺凌弱小。他以天下为公，自觉承担起统一蒙古高原的大任。他曾义正词严地对阿日思阑汗讲："如今在北方有不计其数的无道之君，他们随心所欲地百般折磨众生灵，累月连年起狼烟，荼毒百姓如同狂风卷动沙土尘埃。所以，我要当仁不让地平定北方。"他的这番话，也就是他戎马终生所追求的目标。

在《青史演义》中，彼塔国参与的战争，都是由于对方首先进犯彼塔国，或者已经做好准备要进攻彼塔国时，成吉思汗才为捍卫彼塔国的安全，不得不率部出征。在推进统一大业的过程中，成吉思汗始终将恩义服人作为根本，只有在迫不得已情况下才使用武力。他反对在交战中乱砍乱杀，反对使用过于残酷的手段，决不允许部下劫掠战败国的部众。在与克烈部的一次战斗中，大将者勒篾部署要用水淹被击败的敌人。成吉思汗闻讯后，立即制止他，并说道："那水淹之事不可取。那次，济浓(指木华黎)掘开萨日勒格河，伤人性命甚多。兵家之法不在于杀人，而在于服人。"还有一次木华黎下令火攻被困在山谷之中的克烈士兵，克烈士兵无路可逃，哭声震天动地。成吉思汗得知后，亲自找到木华黎，要他停止火攻，放走被困的克烈士兵。那些克烈士兵在逃走时，齐声向成吉思汗高呼："祝愿天子您万寿无疆！"

成吉思汗胸怀宽阔，具有高深的政治谋略。在实现统一的过程中，他提出"不杀国主"、"不灭旧国"的策略原则，从而能够使被征服者也心悦诚服。彼塔国军队打败扎如特部，活捉昏庸的旺楚克汗和他手下的十八位奸佞之臣。成吉思汗将那十八位奸臣赐给有功之臣做奴隶，却在一番训诫之后，仍然让旺楚克汗做扎如特部的首领。萨日勒格部首领扎利图汗和乃蛮部首领塔阳汗在交战中被杀死。成吉思汗亲自主持他们的葬礼，祭酒，致悼词。在《青史演义》中，对反复无常、昏庸不义的克烈部首领和王的宽容，成为成吉思汗以仁德昭示天下的突出例证。和王曾多次违反与成吉思汗的约定，起兵征伐成吉思汗或者暗中纵容对成吉思汗的谋害活动。但成吉思汗因为他曾经与自己的父亲也速该把阿秃儿结为兄弟，所以总是宽容和原谅他。这一情节线索在小说中延续几十回。小说通过成吉思汗与和王二人的比较描写，突出了成吉思汗那以德报怨的仁厚品质。

成吉思汗重情义，有信用，近贤德，远奸佞，能够广泛地容纳

各方人士，知人善任，及时提拔优秀人才，委以重任。成吉思汗的弟弟别勒古台看上了克烈部首领和王的女儿。为了实现别勒古台的婚事，成吉思汗深入虎穴，亲自到克烈部营地商议纳聘事宜，使别勒古台深为感动。成吉思汗的另一位弟弟合撒尔的家眷被克烈部掳走。为救回合撒尔的家眷，成吉思汗连续几年住到前线营地，进一步增强了兄弟间的情义。冲锋在前的将领畏答儿战死在沙场后，成吉思汗严惩临阵畏缩不前的人员，厚待畏答儿的家眷。成吉思汗不仅发现和起用木华黎，而且给予充分信任，处处维护木华黎的威信，使得这位智囊人物能够真正发挥自己的作用。成吉思汗厌恶奢侈生活，始终保持旺盛的进取精神，能够严于律己，在战场上率先冲锋陷阵，在困难时与士卒同甘共苦。为笼络成吉思汗，金朝派使臣送给他各类珍奇礼品，他将这些礼品一概分给部下。在率轻骑援救合撒尔家眷途中，断水断粮，他与将士同饮河中浑水，野驴肉烧熟后，他捡最差的吃。强渡湍急的兀烈因江战斗中，他挥鞭催马第一个跃入江中。俺巴该汗勇力超人，彼塔国众将不能敌他，成吉思汗亲自出马交战，将他挑于马下。直到六十花甲之后，成吉思汗仍然活跃于沙场，在西域亲自指挥骏马阵，张弓搭箭，射伤札兰丁。成吉思汗这种奋斗不息的进取精神，成为巨大的动力，鼓舞彼塔国将士舍身忘己，在战斗中夺取一个又一个的胜利。

在《青史演义》中，木华黎是在重要性上仅次于成吉思汗的人物形象。在成吉思汗统一蒙古高原和逐鹿中原的历史活动中，木华黎作为军师和太师国王，发挥了重大的作用。木华黎有着蒙古式的超人智慧。他文武双全，并未因为智谋不凡而影响体魄的健全发展。在他还是一位牧羊的少年时，就发育得身材魁梧高大，惯于角力摔跤。在战场上，木华黎挥舞大铁棍迎击强敌，曾经打碎不可一世的阿日思阑汗的头颅。如同《三国演义》中的诸葛亮，木华黎也是一位鞠躬尽瘁的贤相。他无限忠诚于

成吉思汗的统一大业,南征北战数十年,从不计较个人的安危和名利。尹湛纳希在《青史演义》回后批语中,将成吉思汗与木华黎两个人物的关系,比喻为日月和阳阴,互相不可分离,不可或缺。他认为,如果不是遇到成吉思汗这样的明君,木华黎的才能和贤德便不可能充分发挥和显现;如果离开木华黎这样的智囊和贤相的辅佐,成吉思汗便无法实现统一大业。

木华黎是通过毛遂自荐方式,被成吉思汗发现和任命为彼塔国军师的。当泰亦赤兀惕部三万军队前来攻打时,彼塔国却只有一万军队能够迎敌,明显是敌强我弱的形势。战前,木华黎自己来到成吉思汗大帐,主动提出要商讨如何打败泰亦赤兀惕部的进犯。他向成吉思汗讲述作战中如何运用智慧等问题,受到成吉思汗赏识,立即拜为军师,要他指挥作战。果然,在木华黎指挥下,彼塔国以少胜多,取得对泰亦赤兀惕部作战的胜利。木华黎告诫彼塔国上下,战争不仅是较力,而且是斗智。他认为兵员过大就会加重百姓的负担,降低待遇,影响士兵的情绪。因此,特别致力于以少胜多。在取得统一蒙古高原决定性胜利之后,木华黎建议裁减兵员,准备逐鹿中原和远征西域。他对成吉思汗讲:"眼见着你我君臣从十几岁起兵,征战四方至今,都是以少胜多,从未有过以多胜少的情况。别的部落之多败于我们之少,全在于我们善于用奇谋巧计。"这也可以认为是木华黎对自己战略原则和战术方针的概括。也正是在这样的战略原则和战术方针指导下,木华黎设计和指挥一系列重大战役,打败强大的敌人,使彼塔国的统一大业成为现实。

在战争中要实现以少胜多,需要奇谋巧计,需要军队的精良。因此木华黎又特别致力于加强军纪,提高军队的素质。在与乃蛮的一次交战中,名列六卿之首的西拉胡图格,违反坚守营寨的命令,擅自率领军队出击,中敌人火攻的计谋,使彼塔军遭受重大损失。木华黎抓住这个机会,先向众将士宣讲军纪的重

要性，然后下令严肃军纪。在众将领和成吉思汗说情下，虽然免去西拉胡图格的死罪，却还是命军士割去他一缕头发挂在树梢作为对全军的警戒。木华黎还与成吉思汗互相配合，有意在无关大局的方面违反军纪，然后用严以自罚的方式，对全军上下进行军纪的教育。在木华黎严于治军的方针下，彼塔国军队被训练成为战无不胜、攻无不克的铁军。

木华黎非常崇敬成吉思汗在政治方面的远见卓识，能准确把握成吉思汗的意图，并与他默契无隙。他们之间常常用哑谜方式，互相沟通意图，传递信息。对他们之间的哑谜，只有一次为刚劲狡黠的者勒篾猜中，其他均为众将领所不能解得。这些有关成吉思汗与木华黎间传递哑谜的情节，风趣而富于智慧，是小说中非常成功的部分。木华黎屡建奇功，可从不居功自傲，在胜利的时候也注意保持清醒的头脑。他不仅智慧超人，而且豁达豪爽，并没有深严的城府。尹湛纳希在回后批语中，曾经用欣赏口吻称自己笔下这位蒙古族智慧人物为"憨人"，也可以译为"愚人"。可以说，正是因为木华黎具有这种充满智慧却不失类同朴拙的"憨"与"愚"，才使他成为富有蒙古民族特点的智慧型人物形象。

札木合是《青史演义》中最主要的反面人物。札木合生就一副邪恶相："腿长腰短，黄脸青髭，一对蛇眼"。他不仅政治上反对统一，阻碍历史进步，而且在品德方面集中体现出被古代蒙古族所特别厌恶的性格特征，诸如狡猾奸诈、两面三刀、口蜜腹剑、阴险歹毒、不讲信义、卑劣下贱、喜爱拨弄是非等等。其中，狡猾奸诈和两面三刀，乃是《蒙古秘史》中札木合已经具有的性格特征，而卑劣下贱则是尹湛纳希笔下札木合所显现出的性格特征。按《蒙古秘史》描写，札木合失败被俘后，成吉思汗建议他从此痛改前非，与自己仍然做"安答"，可是札木合却不希望继续活下去，要求成吉思汗赐予他不流血而死，可见他也有草原勇士的特

征。在《青史演义》中，札木合四处游说，挑拨诸部落首领反对成吉思汗的统一大业。可是在他失败被俘后，却卑贱地请求成吉思汗免自己一死，完全丧失了草原上游牧民族的豪迈气质。《青史演义》中的札木合又是一个经常靠造谣说谎取得人们暂时信任的骗子。他像一条丧家犬，今天投奔东，明天投奔西；他又像一股瘟疫，走到哪里就为哪里带来灾难。札木合的所作所为经常是事与愿违。他反对成吉思汗的统一大业，挑拨那些部落首领进犯彼塔国，结果却加速了分裂割据势力的灭亡，从反面促进了成吉思汗统一大业的实现。尹湛纳希在批语中说，札木合是为成吉思汗驱赶羊群的狼，也是说他从反面促进了统一大业的实现。

### 五、开鲁本《青史演义》的艺术成就

《青史演义》是一部在语言风格、叙事模式、描写艺术等方面均与《红云泪》、《一层楼》、《泣红亭》等作品存在很大差异的小说。《红云泪》、《一层楼》和《泣红亭》属于言情小说。委婉细腻和注重人物感情世界的描写，成为他们的共同特征。《青史演义》则是一部战争题材的历史演义小说，刚劲豪放和注重刻画人物的崇高或渺小、勇敢或怯弱、诚信或虚伪、智慧或愚钝，成为它的主要特征。在中国文学史上，如同尹湛纳希这样既创作表现儿女之情的小说，又创作反映金戈铁马的小说的作家并不很多。

《青史演义》在塑造人物形象方面，首先继承了蒙古族英雄史诗和蒙古族历史文学的传统，同时又积极借鉴汉族历史演义小说，从而形成自己的特点。《青史演义》中的主要人物，多为国家和部落首领以及他们手下的将领、谋士。这些人物，从不同方面投身到蒙古高原和中原各种势力间的矛盾冲突中，在矛盾冲突中表现出自己的政治态度、社会理想和个人品质。小说根据题材特点，采用粗犷风格，通过典型性的细节，塑造出一批成功

的人物形象。例如，为刻画成吉思汗那种仁德、宽厚、英勇、坚韧的性格，作品中出现他赠人以裘马、救人于危难之中、释放被围困的克烈士兵、阻止者勒篾水淹敌兵、容忍和王的不义等富有典型性的一系列细节。再如，为刻画札木合的两面三刀、阴险奸诈性格，作品中出现他如何挑拨和王、益拉古、塔阳汗、扎利图汗等细节，以及他乘火打劫、杀死和王等细节。《青史演义》通过在特定矛盾冲突中的大量行为性细节塑造人物性格，从面使小说中的人物性格塑造与战争故事的展开相互紧密结合为一体，达到引人入胜的效果。

在多重对比中塑造人物形象，也成为《青史演义》的重要艺术特点。小说中的每个人都生活在与众多人往来和存在同异的社会环境之中。人物性格的复杂性和环境的复杂性，决定着文学作品中塑造人物形象时可以有多重对比。例如，成吉思汗就是在与札木合、和王、塔阳汗、阿日斯阑汗、金卫王永济等反面人物，以及与木华黎等正面人物的对比中塑造的。在与反面人物的对比中，显示出成吉思汗的仁德、宽厚、英勇、坚韧等性格特征。在与木华黎的对比中，则显示出成吉思汗具有更高一筹的雄才大略，不仅能注意到军事上的得失，而且更注意人心即政治上的得失。

《青史演义》中出现数百个人物，涉及到数十个国家和部落的兴亡，描写了大小众多的战争场面，包纳了前后七十余年的历史，结构上很是宏大。可是，由于作者构思比较严密，在较为精彩的前五十回中，却很少支离的情节。作者以彼塔国为主，以其他国家与部落为辅，构思出小说矛盾的中轴。在那些为辅的国家与部落中，又以克烈为主，以乃蛮和其他国家与部落为辅，构思出辅助矛盾中的主次。在彼塔国内，又以成吉思汗为全部情节的中心，以木华黎为辅，构思出众多正面人物形象之间的层次关系。经过这样多层面的构思，使小说的全部情节得以有条不

紊地推进。《青史演义》在结构方面的另一特色,是它的编年体形式。开鲁本《青史演义》没有像许多讲史演义小说那样,只在故事叙述过程中偶尔提及历史年代,而是在每一回回前明确交代宋、金(后来又有蒙古汗国)纪年、干支纪年、成吉思汗纪年,因此全部故事都以编年贯穿,一如历史文献。《青史演义》结构上的这一特点,使它得以容纳大量历史故事而不显得枝蔓繁多臃肿。

《青史演义》的语言明白、简洁而略显庄重。尤其是人物对话,经常使用韵体,夹有谚语和格言,很有特色,更显出尹湛纳希那一代语言大师的才华。《青史演义》出现大量战争场面描写。这些战争场面,设计得互不雷同,又比较实在,没有很多夸张描写。彼塔国取胜主要靠运动战——在运动中疲敌,突袭战——因进攻迅速使敌人不及迎战等等。在这些战争故事中,很明显地包含着古代蒙古族进行骑兵战的一些重要经验,保留有蒙古族英雄史诗叙述战争的遗迹。

## 第五节 《青史演义·纲要》与尹湛纳希的杂文

### 一、《青史演义·纲要》

在小说创作和诗词创作外,尹湛纳希还留下许多议论性的文字,如开鲁本《青史演义》的《初序》、《纲要》和回后批语,异文本《青史演义》的回前回后随笔,以及《〈中庸〉附记》、《〈龙文鞭影〉随笔》、《尹湛纳希晚年札记》等。这些议论性文字,可以笼统地归属杂文的范畴。尹湛纳希具有思想家的悟性与思辨精神,一生追求光明,忧国忧民,焦心于民族的命运,杂文成为他用以表述自己的内心世界的重要形式。尹湛纳希的杂文,常常是短小精悍而切题重大,具有很强的逻辑性而又生动活泼。这些杂文,涉及到哲学、历史、政治、文学、宗教、民俗等众多领域,是近代蒙古族思想史上的珍贵遗产。

在尹湛纳希的杂文中，最重要的是他在《青史演义》小说前写的《纲要》。作者自云《纲要》有十二篇，但现存的只有八篇，其余四篇的内容如何及是否已经成稿，目前都还不清楚。此外，《青史演义·初序》在内容方面也可以纳入《纲要》系列之中。《纲要》每篇有一、两个议论重点，又由此而涉及其他。《纲要》叙及尹湛纳希创作《青史演义》的缘起、动机和创作过程中的艰辛，概括性地含纳着尹湛纳希的哲学观，他对清代蒙古政策的批评，他在民族和宗教等一些问题上的思考。《纲要》大约写于 1871 年（即同治十年）。尹湛纳希说："如果将这些（即《纲要》）读过之后，再往下看这本书，就如同冰上推车，轻便容易。即使想要寻求热闹，并不在意内容的人，不看这十二篇《纲要》，也难以体会到其中的热闹。"可见，他创作《青史演义》有着明确的社会功利目标，《纲要》则是他那社会功利目标的理论化。

在《纲要》中，尹湛纳希首先从不在外藩蒙古设立科举入手，批评清代蒙古政策。尹湛纳希认为：内地实行的科举选仕制度，有利于发现人才和引导人才的成长。可是，清廷却不在外藩蒙古设科举，反面倡导黄教，推行愚民政策，压抑蒙古族的人才。他认为，这是造成蒙古地区落后于内地的主要原因。关于不设立科举的批评，集中在《纲要》第三篇。在《纲要》这第三篇中，尹湛纳希还批评蒙古贵族上层的不学无术，腐朽淫佚，只因为他们的祖先曾以戎马效力清廷的勃兴，"因此便赐以王、公、贝勒、贝子的虚名，使其享用金银绸缎，当差听命"。这种并非巧合的内容组合，说明尹湛纳希已经意识到科举制度与贵族世袭制之间的矛盾，他对清廷不在蒙古地区设科举的批评，与对清廷在蒙古地区推行贵族世袭统治的批评，存在着互相呼应的深层关系。

在《纲要》中，儒释之间的比较，成为尹湛纳希哲学观的核心。在《纲要》第七篇中，尹湛纳希说："这儒释二教，原本一样，都是以善心为本。释教以'空'为目的，让世上的贤者追求'空'，

儒教以'有'为本,让天下的众生追求'有'。""这'有'与'空'二字,讲起来是两个不同的字,意思却是一个。为什么呢?只因为有了'有',才出了'空'这个字;也只因为有了'空'这个字,才又造出了'有'这个字。"此后,他又从生与死、成与败、存在与消亡的角度,进一步说明"有"与"空"的辩证关系。在这里,"有"与"空"已经从儒释关系的论述中升华出来,成为作者关于人生、社会和宇宙万物的总体认识。他用"有"概括事物的存在,用"空"概括事物的消亡,用"有"与"空"的互相转化概括事物的发展变化。

在儒释的比较中,包含着尹湛纳希的社会功利目标,即对释教(黄教)的批判。他认为:追求"空",为成佛而去当喇嘛,断绝子嗣,影响人口增长和社会进步,是造成蒙古族日渐衰落的重要原因。在《初序》中,尹湛纳希痛心疾首地写道:"唉!请贤者反复究读这道谕令(指文中忽必烈关于儒释的议论)吧!我们蒙古族的衰落,难道不正是受了贪图安逸和追求玄奥的害吗?人人都幻想成佛,反而成了鬼魅,却仍然不觉醒。那佛岂是人人皆有缘分的吗?还不会爬的时候,就整天算计如何展翅高飞,与自寻缢死又有什么两样呢!"清代的漠南蒙古,曾经出现无处无寺,无处无僧,一家男子二人,必一人为僧,甚或四人而僧其三的黄教恶性膨胀状况。尹湛纳希从维护民族利益角度,通过儒释的比较而提出对黄教精神专制的质疑,在当时是有启蒙意义的进步主张。

反对民族歧视,追求民族平等,倡导民族觉醒的近代民族启蒙意识,在《纲要》中占有突出地位。尹湛纳希批评蒙古族忘记自己的祖先,自我菲薄,却热衷于炫耀关于中原历史与文化的一知半解知识。他说,自己撰写《青史演义》,也是为着使蒙古族了解自己祖先的业绩,振奋民族精神。对封建统治者的民族歧视政策和观念,尹湛纳希发起猛烈的冲击。他用具体例证,包括成

吉思汗时代的蒙古族历史，批评中国封建时代有些智者唯以中原为是的偏狭观念。尹湛纳希认为，每一个民族都有其所长和所短，每一种信仰和生活习俗，都有其自身的合理性。人们的差异是由其生活环境所决定的。站在一己的立场，贬斥其他民族的生活方式和宗教信仰，是片面的，不可取的。人们应该互相尊重生活习俗和宗教信仰。即使在我们看来是不可取的生活习俗和宗教信仰，只要那个地区或民族的人们奉行它，他们就必定有他们自然的合理而善良的解释。尹湛纳希更进一步认为，世上万物因环境不同而出现的差别，并不是坏事，而是好事。“譬如，这世上自然之极美者乃花，但各种花却不同，各自都有一种自己的美；又如这世上自然之至佳味者乃果，但各种果却有别，难道不是各自都有一种自己的佳味吗”！尹湛纳希的这番话，也可以认为是从哲学上反对封建思想专制，倡导个性的自由与解放。

## 二、《青史演义》的回后批语

在开鲁本《青史演义》前三十回，每回回后均有尹湛纳希留下的批语。这些批语大约写于构思和撰写《青史演义·纲要》之前，即 1871 年(同治十年)之前。后来，尹湛纳希也许认为这样写回后批语，尚不能系统表达自己的创作意图和社会见解，于是放下撰写中的回后批语，而致力撰写《纲要》，并且以后也没有重新再写回后批语。

《青史演义》的回后批语，主要用来分析各回的结构层次和故事内容。尹湛纳希没有拘泥于情节本身去议论小说，而是将小说中描写的故事，置于中国数千年历史和大文化之中，去作出自己的说明。通过他的这种说明，可以看出他的一个总体思想，即边疆的少数民族在智慧方面并不低于中原的汉民族，他们之中也能出现像成吉思汗这样的伟人，像木华黎这样的智者，也可以成为尧、舜、禹、汉高祖、唐太宗的继承者，也可以实现统一中

国的伟大事业，也有着自己的如同内地“三纲五常”的伦理准则。为证明自己的这总体思想，尹湛纳希在回后批语中大量引用古代汉文典籍和小说名著中的人与事，与《青史演义》中的人与事进行比较。儒家思想，特别是“四书”“五经”中的论点，成为尹湛纳希衡量是非曲直的标准，也常在回后批语中被引用。可以说，回后批语是《纲要》思想的具体化，《纲要》则是回后批语的理论化。一个多民族国家，在它战胜以往的分散与对抗实现统一后，都会出现不同民族之间在有关历史观念和文化方面经过磨合而逐渐接近的过程。《青史演义》回后批语中，借助评论小说而进行的关于蒙古史与中原史，蒙古文化与中原文化之间的比较，在客观上也是使蒙汉两个民族在历史观与文化观方面逐渐接近的尝试。

《青史演义》的回后批语，还从一个方面反映出尹湛纳希在汉学方面涉猎之广阔。有关“四书”、“五经”、“二十四史”等典籍，以及《三国演义》、《隋唐演义》、《东周列国志》等小说的引用，在回后批语中比比皆是。

### 三、后期的杂文创作

异文本《青史演义》回前回后随笔和《尹湛纳希晚年札记》中的一些杂文，是留存至今的尹湛纳希后期的杂文。纵观尹湛纳希后期的文学活动，在小说创作方面虽然没有取得重要成就，可是在杂文创作方面却锐气不减当年。

在异文本《青史演义》里保存下的杂文中，比较重要的有《石枕的批评》、《经文和书卷》、《释者的虚伪》等。《石枕的批评》讲一位名唤丹布林扎布的释者去世后，他的制作精美的石枕遂为他人享用。那人享用他的石枕后，却又批评他生前未能将“制作此石枕的才智，先去修行安宁的空性”。尹湛纳希用“毒蛇的舌尖舔入满桶的奶中”比喻那人的言论，对那人的丑恶心灵和专以

攻击他人为能事的行为，表示极大愤慨。《经文和书卷》一文，用形象的比喻，议论儒释间的是非曲直。文中说："佛祖的真经乃是太阳，圣夫子的直言书乃是夜间之烛。太阳不能握在手中翻来覆去探究其中的真谛，而夜间点燃的灯烛却制作于手中，其高矮、大小、光线之强弱，均可随我之意。这世上的各类书传史记，终归是真实事件的笔录而已。翻阅这些账簿和笔录的目的，也只是为了寻求其中的真谛，并无其他意义，不同于释经的邀诵和修行。"在这段文字中，尹湛纳希从朴素的唯物论出发，批评释教的空幻与脱离实际，主张从是否能真实地反映生活实际判断理论的是非。这在当时的漠南蒙古，是对黄教专制的大胆挑战。《释者的虚伪》，通过讲述一只变化为释者的狐狸的故事，批评释教"空幻无际"，可以任意由人们解释，致使与释教毫无干系的狐狸，也可以变化释者去骗人。

在《尹湛纳希晚年札记》中，比较重要的杂文有《勿忘祖先》、《村野老翁志》和《论圆形的画图》等。在《勿忘祖先》一文中，尹湛纳希再次批评清朝统治下蒙古族内部出现的民族虚无主义。他愤慨地说，东三盟蒙古贵族中的许多人，并不清楚自己民族的历史，却暗怀自我鄙薄的"贱心"，心中想"我们蒙古能有什么明确清楚的来历"。文章批评所及，从王、公、贝勒、贝子，直到一二三四等台吉。《论圆形的画图》通过介绍从上海到北美洲，再到欧洲，经苏伊士运河，最后再回到上海的环球旅行路线，说明大地如同圆球，日升日落，春夏秋冬，"不是太阳在动，乃是大地在动"的近代自然科学知识。文章反映出尹湛纳希追求真理，勇于抛弃虽然已经成为传统却是错误的观念。

## 第六节 历史地位

尹湛纳希的作品，是蒙古族文学史和蒙汉文化交流史上的

光辉篇章。他的不朽地位，首先在于他以自己的创作突破了蒙古族古代文学在结构和思想内容方面的传统发展方式，揭开了蒙古族文学发展的一个新时代。

尹湛纳希之前，蒙古族文学发展中占主导地位的是民间文学。书面的创作，影响最甚的还是具有文学价值的历史著作。尹湛纳希，还有哈斯宝、旺钦巴拉、古拉兰萨等一大批十九世纪蒙古族优秀的文人作家，将书面的文学创作推上了蒙古族文学发展的主导地位。尹湛纳希通过借鉴内地的文学经验，创作出蒙古族文学史上的第一批长篇小说《青史演义》、《一层楼》、《泣红亭》、《红云泪》，从而开创了蒙古族长篇小说的先河。尹湛纳希作品所包含的反封建的民主主义思想，追求民族觉醒、民族进步和民族平等的近代民族启蒙思想，将蒙古族文学全面推进到旧民主主义革命的历史阶段。尹湛纳希的作品，标志着在鸦片战争之后，蒙古族的优秀分子已经进入了全国先进思想家的行列，蒙古族的文学创作已经进入与内地进步文学潮流同步前进的新时期。十九世纪中叶，中国古典小说呈现出衰落或沉寂的状态。这衰落或沉寂的标志，不在于小说创作之数量的多寡，而是真正有思想内容的优秀小说的匮乏。因此，尹湛纳希的文学创作，同样也是中国近代文学史上的不朽篇章。

尹湛纳希文学创作的另一个突出贡献，表现在蒙汉文化交流方面。他不但在自己的文学实践中积极吸收汉族古典文学中的思想营养和创作经验，而且在自己的现实主义作品中用激进的态度热情赞扬内地思想文化对清代漠南蒙古的影响，塑造出一批促进民族团结的艺术形象。尹湛纳希用文学创作的方式，将内地的民主和变革的要求推广到蒙古族中，加强了旧民主主义革命时期漠南蒙古与内地在思想文化方面的联系。尹湛纳希在这方面的贡献，对后来我国蒙古族文学的发展产生了深远的影响。

尹湛纳希在自己的文学生涯中,始终把维护民族利益和坚持民族进步,把继承民族文化传统和实现民族文化的新发展,作为自己创作的动力和目标。他虽然博览内地群书,有精深的汉学造诣,但始终坚持用蒙文进行创作。他的重要作品都以蒙古族的历史和现实生活为题材,植根蒙古民族的生活之中。这说明,他在创作活动中始终面向着本民族的群众。因此,他的作品也得到了本民族的普遍欢迎。

同时,尹湛纳希又绝少排外观念。他激烈地抨击封建时代内地一些文人对少数民族的歧视,但是对内地进步文人和汉族历史悠久的文化却怀有深厚的景仰之情。这使得他能够积极地吸收兄弟民族、主要是汉族文化发展的优秀成果,在继承蒙古族文化传统的基础上,为它书写出新的篇章。他一方面大声呐喊"勿忘祖先",注重继承本民族的传统文化,另一方面又积极地向兄弟民族学习,把兄弟民族、特别是汉族的先进思想文化吸收到本民族的文化发展之中,使两个方面和谐地统一于自己的著述活动中。这说明他不是目光短浅的俗子庸人,而是一位有远见卓识的伟大历史人物。

# 第四章 “五传”与故事本子新作

## 第一节 本子故事与故事本子

### 一、本子故事与故事本子释义

本子故事的产生与繁荣是近代蒙古族文学的一件大事。蒙古族有历史悠久的说唱文学传统。大约在十九世纪上半叶，蒙古族说唱文学又增加了新的样式，其中之一便是本子故事。本子故事首先产生于受内地文化影响较深的东南蒙古地区，其后又广泛流行于内外蒙古的其他地区。

本子故事是胡尔齐故事的一种。所谓胡尔齐故事，是指艺人自拉自唱、在四胡悠扬顿挫琴声伴奏下说唱的各类故事。在近代胡尔齐故事中，本子故事占突出地位。“本子”是汉语借词。汉语中“本子”一词有两层含义。其一，是指装订成册的纸。其二，是指图书之版本，包括手抄本和印刷本两大类。在蒙语中“本子”的对译词是“德布特日”，既指装订成册的纸、也指手抄和印刷类的图书，但似乎不包括释教经典或其他重要典籍。在谈论本子故事时，“本子”也即记载故事的读本，与汉族说唱文学中的用法大致相同。这也暗示出，本子故事的起源是受到了汉族说唱文学，特别是讲史、公案、传奇类说唱文学的直接影响。

本子故事多为长篇。与蒙古族传统的长篇说唱文学如英雄史诗相比较，本子故事有两点显著区别。[1] 其一，是故事的题材

---

① 这里所说蒙古族传统的英雄史诗，不包括《格斯尔》。《格斯尔》很早便有印刷和手抄本流行，故事内容也与传统的蒙古族英雄史诗有区别。据此，或可称之为“本子史诗”。

和内容方面，本子故事主要讲述内地的治乱和战争故事，公案故事，忠奸相争故事，以及爱情和市民生活故事。如同“本子”一词是外来词，本子故事也不包括蒙古地区的故事。其二，是对“本子”的依赖。本子故事大多数都有本子为依据。这些本子可能是记叙故事的长篇，也可能仅是故事的梗概。也有少数由艺人口头保存的本子故事，至今没有发现所依据的本子。但是，这些讲述内地治乱和战争故事的口头说唱文学作品，自然不会是艺人凭空想象出来，而只能是源于对其他本子故事的借鉴，以及对汉族讲史类小说不同程度的了解。所谓本子故事依赖“本子”，具有广义性。事实上，并非所有讲述故事的艺人，都经历过直接阅读本子的阶段。有些艺人不识字，还有些艺人是盲人，不具备读阅本子的条件。他们接受故事的内容，靠的是师传或者由他人为之阅读本子。

本子故事经常被人们用来指代既有联系、又有区别的两个完全不相同的概念，即本子故事与故事本子。所谓“故事本子”，也即前面提到的讲唱故事依赖的本子。在蒙语中，“本子故事”被读作“本子因乌力格尔”，“故事本子”则读作“乌力格尔因本子”。前者指的是在艺人口头讲唱的故事，属于民间文学的范畴。后者指的是书写在纸上的故事，属于书面文学中长篇小说或中短篇小说的范畴。只是由于在它们产生的时候，蒙古语中还没有产生对应汉族“小说”这一用语的词汇，所以才用“乌力格尔因本子”，称谓这类文学作品。小说总是要写故事的，况且也是写在装订成册的纸上的故事。用“乌力格尔因本子”（或者“乌力格尔因德布特日”）指汉语中的“小说”一词，无论就内容或形式，都可以说是很确切的，甚至比汉语中的“小说”这个词还更清晰地区分了对象的特征。汉语中的“小说”也是衍生词，其中包含了一种意思，即书面文学中的这种叙述故事的体裁，是由艺人说故事发展过来的。蒙古族的“本子故事”则包含着相反的意

思，即艺人讲的这些故事是从"本子"而来的。至于艺人凭借的"本子"，在本子故事起源之初，是来自内地的未经蒙译的汉文小说，还是已经翻译成蒙古文的内地小说，则是有待进一步探讨的问题。但这无碍于本子故事是由本子(即小说)而来的结论。

故事本子的确切含义，是指成为艺人讲唱故事底本的小说。因此，根据现有资料判断，故事本子的翻译活动要早于本子故事的讲唱活动。只是由于当时还没有出现本子故事的讲唱活动，致使这部分被翻译成蒙古文的汉文小说，未能被称之为故事本子。例如，阿日那译本《西游记》问世于1721年，并不是为着给艺人讲唱提供本子而翻译成蒙古文的。可是，在本子故事兴起之后，这些先前被翻译成蒙古文的汉文小说，只要内容适合艺人讲唱，又会很顺理成章地被纳入到艺人讲唱的本子故事范围之内。同时，随着本子故事的发展变化，一些本子可能不再受艺人青睐，成为单纯供文化人阅读的对象，还原其小说的本来面貌。

本子故事与故事本子在流传方面，也显示出互相促进而又各成系统的状态。故事本子主要通过传抄的方式不断扩大其流传面，本子故事则秉承蒙古族传统说唱艺术的特点，主要靠师承关系扩大自己的传播。艺人要从自己的师傅那里学习说唱故事的基本技巧，丰富的曲乐知识和即兴作诗的能力。师傅也要将自己最拿手的故事传授给徒弟。这些故事，与故事本子的记述常常有很大距离，只有通过师承关系才得以流传和不断发展。

将故事本子仅仅视为艺人讲唱的底本，完全隶属于民间文学范畴，即使在本子故事兴盛时期，也不是很确切的。为艺人讲唱活动提供底本，只是故事本子的功能之一。故事本子还可以供文人阅读欣赏，以及请有文化人朗读给他人听。本子故事离不开艺人的讲唱活动，通常是散韵结合。因艺人讲唱风格不同，取舍标准有异，同一个故事由不同艺人讲唱，内容和效果都会显示出区别。即使同一个艺人，在不同场合的讲唱也会出现变异。

故事本子则不同。现存的故事本子抄本都是散文体。同一故事的不同抄本,除非出自不同译者的译本,通常区别不大,保持着基本的稳定。在本子故事繁荣时期,曾经涌现出许多著名艺人。据说,他们讲唱过许多精彩的本子故事。可是,至今也没有发现按讲唱形态抄录流传的本子故事。这说明,艺人讲唱的本子故事主要适合于视听欣赏,要阅读同一故事的抄本,还是散文体的故事本子更为引人入胜。

尽管本子故事与故事本子分属不同的两个艺术系统,本子故事的繁荣,却曾经极大地促进了故事本子的翻译和创作活动。自阿日那蒙译《西游记》始,清代汉文小说的蒙译活动,历经近二百年的历史。但这蒙译活动的进入高潮、却出现在十九世纪中叶之后,这并不是偶然的。蒙汉杂居状况的日渐增多,汉文化在蒙古地区影响的不断深入,无疑是其中最广阔的背景,但本子故事的繁荣却也不能忽视。本子故事的受到人们普遍欢迎,一方面推动了更多艺人的涌现,另一方面又需要有更多的适合讲唱的本子的出现。这就促进了文化人去翻译汉文小说,特别是讲史演义类、英雄传奇类和公案类小说的翻译。在这同时,更为有价值的是促进了故事本子新作的创作。《苦喜传》、《全家福》、《尚尧传》、《契僻传》《羌胡传》等说唐“五传”,《平北传》、《寒风传》、《万层楼》、《尚书记》、《紫金镯》等长篇本子新作,便是在这样文化氛围中应运而生的。这些故事本子新作,无论是说唐、讲汉,或者是言宋,在故事的基本题材、语言特征以及文化心理方面,都是明显受到过本子故事讲唱活动的影响,甚至是为着给艺人讲唱活动提供本子才写出的。这也是为什么这里有时要将这些作品称为故事本子新作,而不是按一般的文学体裁分类方式笼统地称为“小说”的根本原因。可以说,在本子故事与故事本子的相互依存、相互促进中,既反映出近代蒙古族民间文学与书面文学间的错综复杂关系,也反映出蒙古族在接受汉文学影响

过程中的勇于创新精神。

## 二、本子故事的起源与繁荣

本子故事不是个别艺人异想天开的产物。本子故事起源于一种特定的文化氛围和语言环境。蒙古族历史悠久的讲唱文学传统,特别是讲唱英雄史诗的传统,成为本子故事讲唱活动的艺术前提和深厚的群众基础。但是,本子故事的讲唱活动,与蒙古族传统的讲唱活动,又存在重要区别。从这区别可以大致推论出本子故事起源的时代。

流传至今的本子故事和故事本子新作,在题材和语言方面有一个共同的特点,即讲述内地故事和大量使用汉语音译词汇。这说明,本子故事产生的时代,在其发祥地东南蒙古地区,伴随着蒙汉杂居和通晓汉文汉语的人日渐增多,伴随着蒙古族对内地人文历史的日渐了解,在蒙古族日常会话中已经渗入了较多的汉语音译词汇。本子故事与故事本子新作在题材与语言方面的特点,应该是与其产生环境中的文化与语言氛围相适应的。在本子故事产生之初,艺人们是不可能脱离当地群众的文化心理与语言状况,在讲唱活动中将一种听众尚难以接受的文化与语言强加给他们的。而且,艺人自己就生活在特定的文化与语言氛围之中,平素的口耳相传,也使他们无法超越自己置身的文化与语言氛围。

根据现有文字资料,可以成为判断这特殊文化与语言氛围形成时间的最重要的依据之一,是哈斯宝的著述活动。留有1816 年增补《序》的哈斯宝蒙译本《今古奇观》,是目前所知有时间记载、同时又大量使用汉语音译词汇的最早的一部汉文小说蒙译本。据此推测,本子故事产生的年代,大约也在十九世纪初叶。

可以为上述推测提供佐证的,还有《清实录》中的一些记载。

清代，封建统治者曾经通过惩罚有关的蒙古王公等方式，禁令汉族俗文化的传入蒙古地区。时间较早而又严厉的谕令颁布在道光八年，即1828年。是年，先有喀喇沁札萨克克兴额因在家中"演剧"，受到"退出乾清门"、"罚札萨克俸一年"的处治。① 其后，又有土默特左旗协理巴彦巴图尔，因"私雇边内戏班在家演唱，并将蒙古子弟引诱习演"，被"摘去顶带"，交"都统亲提审讯"。②其间，还有已革塔布囊布里讷什，因为给儿子取汉名受到斥责。清朝统治者明令不许蒙古族"沾染汉人习气"，在不长的一段时间内数次颁布禁令，严禁蒙古族接受内地俗文化，在此前此后是不多见的。③此前的不多见，是因为东南部蒙古族的接受汉文化，尚处于若明若暗的潜在阶段，未能引起清廷的重视。此后的不多见，则是因为东南部蒙古族接受汉文化已然成为风气，颁布禁令也意义不大。这也说明，东南蒙古地区特殊的文化与语言环境的形成，是在十九世纪初叶。

艺人讲唱本子故事的最早的底本，是未经翻译的汉文小说原著，还是汉文小说的蒙译本，现在已经无法考证确实。可是，本子故事的繁荣，仅仅凭借汉文小说原著，显然是难以为继的。于是，随着本子故事的不断发展，产生了大量翻译汉文小说和创作故事本子新作的需要，而大量汉文小说译著和故事本子新作的问世，又成为本子故事繁荣的前提。近代汉文小说蒙译活动的高潮，大约产生在十九世纪后半叶。"五传"等故事本子新作，也多为十九世纪后半叶的作品。因此，根据本子故事与故事本子之间的这种互动关系，可以初步确定本子故事的繁荣大约在十九世纪中期之后。

在尹湛纳希的长篇小说《泣红亭》第十七回，有一节与本子故事相关的文字：

①②③见《宣宗实录》卷134、136、146。

> 那时正是四月份，敞开着各扇窗扉。顾氏与娜氏奶奶正闲坐阶墀下，请一位盲师父讲故事。那盲人正弹弦讲《西唐》书，讲到众仙齐心合力斗不过一个金毕钟(?)，孙膑心急，去花果山请孙悟空的热闹处。

这节文字，讲述的是顾氏等人在南方浙江地区时发生的事。盲艺人讲故事以弹弦伴奏，不是拉四胡。可是，从听故事的人物以及所讲故事的内容分析，应该是间接地反映出尹湛纳希家乡讲唱本子故事的情形。

在尹湛纳希的长篇小说《青史演义》中，也有极个别处采用了说唱押韵形式。例如，第十一回，有一段写帕拉古台拜见成吉思汗的情节，即出现了数十行押韵的叙述文字。《青史演义》总体上使用的是散文叙述故事的形式。在这个别处出现韵文叙述故事，说明当时在尹湛纳希的家乡，讲唱本子故事的活动已经十分的普及。尹湛纳希经常听艺人讲唱本子故事，深受其影响，所以在自己使用散文叙述故事的小说中，也不由自主地在个别处使用了韵文叙述故事的形式。尹湛纳希《青史演义》第十一回大约写作于1867年，《泣红亭》大约完稿于1877年，均在十九世纪中叶，可以认定正是本子故事已经出现繁荣的时期。

### 三、本子故事说唱中的特点

本子故事是一种综合艺术。艺人是本子故事说唱活动中的关键环节。优秀的艺人不仅是出类拔萃的故事家，会讲许多种情节动人的故事，是歌手和乐器伴奏者，有一副好歌喉和熟悉大量相关曲调，同时还是民间诗人，能够现场作诗和朗诵吟唱。听众在本子故事说唱活动中欣赏的也不仅仅是某个故事，而且还包括动人的歌声、优美的旋律和生动充溢的语言艺术。本子故事说唱活动的基础是故事本子。没有情节引人入胜的故事本

子，艺人无法说唱出引人入胜的故事。但是，说唱同一个故事，由于艺人天赋高低的不同，又会产生不同的效果。

超人的记忆力、非凡的语言驾驭能力和丰富的阅历，是优秀艺人必须具备的条件。他们自己阅读数遍，或者听他人朗诵数遍之后，就能记住一部陌生故事本子中的绝大多数情节。然后，他们又凭自己的才华，将原来的散文体故事转化为散韵结合体，在对原故事有所取舍的基础上，按蒙古族说唱艺术传统，增添大量的祝赞及即兴的歌咏，使之成为适合说唱的本子故事。这些经过艺人再创作而产生的本子故事，有时可以连续说唱长达数月之久。许多艺人蒙汉兼通，不是必需阅读汉文小说的蒙译本，而是直接阅读汉文小说，经过再创作后便用蒙语说唱给听众。许多优秀的本子故事，也许是在师承过程中，经过许多艺人的不断创作发展起来的。

事实上，一些由优秀艺人口中说唱的故事，总是与故事本子记叙的同一个故事显示出较大的区别。下面要介绍的本世纪最杰出艺人琶杰说唱的《水浒传》第二十二回武松打虎故事，便是极好的例证。琶杰的这段说唱，从录音转写后收录在蒙古国策·达木丁苏荣编撰的《蒙古古代文学一百篇》中。策·达木丁苏荣有《附记》，高度称赞琶杰说唱的武松打虎故事，说其"散体与韵体结合的特征，与《秘史》很是相似并且有悠久的传统"。又说："边拉胡琴边说唱的艺人，在蒙古各地一直肩负着戏剧、音乐和读本三项任务。艺人们，说唱汉族小说时，经过增删和韵文化，使之成为适合蒙古族听众的新创作。"琶杰师承著名艺人朝玉邦，朝玉邦师承本子故事的一代宗师旦森尼玛。朝玉邦和旦森尼玛也都以说唱《水浒传》闻名。琶杰说唱的《水浒传》故事中，应该包含着旦森尼玛和朝玉邦的创作。

琶杰说唱《水浒传》第二十二回武松打虎故事，约计韵文1500余行90余页，散文160余行10余页，总计大32开铅印本

100 余页。相应的内容，在"内蒙古藏本"清代蒙译《水浒传》的现今铅印本中，只有小 32 开 12 页有余，在"喀尔喀藏本"清代蒙译《水浒传》的现今铅印本中，只有大 32 开 6 页有余，在今译蒙文《水浒传》铅印本中，只有大 32 开 16 页，在《水浒传》汉文现今印本中，只有小 32 开 9 页。[①] 可见，琶杰说唱本《水浒传》第二十二回武松打虎故事，在篇幅上是远远超过上述几种蒙译本及汉文原著的。再将琶杰说唱部分与汉文《水浒传》原著作比较，可以发现在故事要紧方面出入并不是很大，篇幅的扩充主要是由艺人说唱中的反复歌咏和祝赞造成的。正是这反复的歌咏和祝赞，体现出艺人的非凡语言才华和说唱技巧。

琶杰说唱本，在开篇时增加了关于故事缘起和简述宋朝徽宗时代的数十行韵文。[②] 这在蒙古本子故事说唱中，是通常都会有的固定程式，如同汉族话本小说的《楔子》。有这部分韵文，逐步引入正文故事，才不致给人以突兀之感。

武松出场时又有 30 余行韵文，说其家世和如今欲何往。此后又有 10 余行散文，描述武松的身高、体态及无穷的力量。这种对人物外貌的介绍，在流传至今的故事本子新作中，也成为固定的程式。接下去又用 60 余行韵文，叙说武松在怎样行走，如何感到饥渴，最后终于看到一家酒店，从旗幌到写在上面的字，很简单的细节已是反复歌咏至 30 余行。

上述段落，在汉文原著中不过 3 行，仅有不足 90 字。可是在琶杰说唱中，已经发挥至 11 页。这种超缓慢式的推进情节，不使听众感到厌烦，却能得到美的享受，完全凭借着艺人那口若悬河般的语言才能。其中那丰富的词汇，生动的比喻，妙趣横生

① "内蒙古译本"和"喀尔喀译本"《水浒传》，本书《汉文小说的蒙古文译本》一章有介绍。今译蒙古文《水浒传》，见内蒙古人民出版社 1976 年版。汉文今印本《水浒传》，见人民文学出版社 1975 年版。
② 《水浒传》故事，写的是宋仁宗时代。

的联赋,足可以令人拍案叫绝。

最长的韵文是叙述武松与猛虎搏斗的一节,计 17 页 290 余行。在汉文原著中,这节故事仅 600 余字。在蒙文今译《水浒传》中,也不过 20 余行。艺人从猛虎惊醒睡梦中的武松后说起,忙中偷闲,先用数十行韵文歌咏猛虎的生活习性、蔑视一切的气势,以及此时正饥肠辘辘、急于觅食的状态。至此,听众或许认为紧接着便要讲到武松与猛虎之间的搏斗,可是艺人仍是吊人胃口,又从武松眼中写猛虎的威风和欲食武松的情态,以及武松心中盘算如何打死老虎等。猛虎扑来,乃是千钧一发的时刻,令人胆战心惊,急欲知道结局。艺人却不急于交待结局,运用如泉涌般的急促说唱,反复描述猛虎的威风与凶恶,如同火上浇油,使听众更加急切想知道结局。艺人的高明处,还在于通过衬托的方法,借助描写猛虎的威力无比,显出能够战胜老虎的武松的英雄本色。这段近 300 行的韵文,按常规要在不停顿的情况下,一气呵出。这就不仅显示出艺人的非凡功力,而且频添听众的紧张气氛。

琶杰说唱的武松打虎,在篇幅安排方面也十分有特色。90 余页的篇幅,一半以上描写的是酒店中的情形。艺人反复咏唱武松的酒量,他的脾气,他与店主的争吵等。这些咏唱,突现了武松的英雄气质,成为武松后来战胜猛虎的必要铺垫。

总之,琶杰说唱的武松打虎,可以称之为本子故事说唱活动的一个范例。将他这说唱与小说文本中的武松打虎进行比较,是可以发现本子故事说唱过程中的许多特征的。

### 四、旦森尼玛与近代著名本子故事艺人

在本子故事的发展史上,有一位很是了不起的人物。他就

是旦森尼玛。[1]

旦森尼玛系清代卓索图盟土默特左旗人，生于 1836 年，卒于 1889 年，享年五十三岁。他幼时即被父母送到远近闻名的瑞应寺当喇嘛，由于天资聪慧，记忆超人，在诵经中很快便学会了蒙古文和藏文。十五岁时开始学习胡琴，拜民间艺人为师，向他们学习演唱故事的技巧，在二十余岁时已经能够说唱著名的本子故事"五传"。后来，他因学习说唱艺术被扣上"违犯庙规"的"罪名"，赶出庙门。这更激发了他对说唱本子故事的热情。于是，他背上胡琴，游走四方，为牧区的群众说唱故事，终于来到哲里木盟扎鲁特旗。在那里，有一位名唤朝玉邦的富人，倾倒于他的说唱艺术，拜他为师，将他挽留在扎鲁特草原。留居扎鲁特期间，旦森尼玛的说唱才华得到了充分发挥，除演唱"五传"之外，他还演唱《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》等许多故事，声名大震。在扎鲁特，旦森尼玛还有另一位高徒，即白音宝力高。朝玉邦和白音宝力高分别生于 1856 年和 1866 年。据此判断，旦森尼玛初到扎鲁特，大约在十九世纪八十年代前后，即他四十岁左右的时候，他在扎鲁特可能生活了十余年时间。估计，自旦森尼玛到扎鲁特之后，说唱本子故事的中心逐渐由其发祥地卓索图盟土默特左旗转移到哲里木盟扎鲁特旗一带。这次转移，对本子故事说唱活动的发展，具有十分重要的意义。本世纪许多著名本子故事艺人来自扎鲁特，如著名艺术大师琶杰和毛依罕，都是朝玉邦的徒弟。这些艺人回溯本子故事发展史时，常常将旦森尼玛推崇为开创先师。可见，他在推动本子故事的发展方面，是有巨大贡献的。

在旦森尼玛之外，近代还涌现出贺力腾都古日、朝玉邦、萨满达、白音宝力高、乌日图那斯图、白坦奇、常明、张嘎、特古斯、

---

[1] 关于旦森尼玛及这里介绍的近代其他艺人情况，主要依据参布拉诺日布、王欣著《蒙古族说书艺人小传》。

德木林、叶喜忠乃、呼玛等一批著名本子故事艺人。这些艺人，多数出生在十九世纪后半叶，有些艺人的说唱活动一直延续到本世纪中叶。

贺力腾都古日，生于1841年，卒于1911年，内蒙古扎鲁特旗人。贺力腾都古日说唱的本子故事最主要的是“五传”。贺力腾都古日的演技水平很高，至今仍流传着他“能把死人说活，能把枯草唱青”的赞叹语。贺力腾都古日师承于谁，目前尚不清楚。但著名艺人琶杰、毛依罕却都曾拜他为师。

朝玉邦，生于1856年，卒于1928年，内蒙古扎鲁特旗人。据说，朝玉邦的祖先曾经是扎鲁特旗的王爷，但他却能和农牧民保持良好的关系。朝玉邦自幼勤奋好学，酷爱曲艺。在十五岁时，朝玉邦的父亲将他送到那颜庙当喇嘛，在庙里他学会了蒙、藏、汉三种文字。后来，朝玉邦因“破坏庙规”被赶出庙门。在家中，他遇到著名艺人旦森尼玛，为其精湛的艺术表演所折服，于是拜旦森尼玛为师，开始了说唱本子故事的生涯。朝玉邦说唱的本子故事主要有“五传”、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》等。这些故事，朝玉邦应该是从旦森尼玛那里师承过来的。朝玉邦还是远近闻名的民歌手，曾经创作许多民歌。朝玉邦有许多门徒，琶杰和毛依罕是其中最著名者。

萨满达生于1860年，卒于1920年，内蒙古扎鲁特旗人。幼年被送到庙中当喇嘛，聪明好学，记忆超人，到二十岁时已经通晓蒙、藏、汉、满四种文字。后来，他对说唱本子故事产生极大兴趣，经过拜师学习，终于成为远近闻名的说唱艺人。据说，萨满达长于好来宝演唱，至今还流传着他创作的许多好来宝。他说唱的本子故事主要有说唐类故事和《三国演义》、《水浒传》等。其中，最受欢迎的是“说唐”类故事。

白音宝力高生于1866年，卒于1925年，内蒙古扎鲁特旗人。他自幼喜爱演唱民歌和好来宝，后来拜旦森尼玛为师，学习

唱故事。经旦森尼玛传授指点,白音宝力高学会说唱“五传”、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》等,同时还通晓蒙、满、藏、汉四种文字。著名艺人琶杰、毛依罕都曾师从白音宝力高,向他学习说唱技巧。

乌日图那斯图生于 1866 年,卒于 1930 年,内蒙古科尔沁右翼中旗人。他从小酷爱民歌和好来宝,聪明好学,通晓蒙、汉、藏数种文字,后来致力说唱故事,成为著名艺人。乌日图那斯图说唱的本子故事代表作是《封神演义》。现当代著名说唱艺人扎纳是乌日图那斯图的徒弟。

白坦奇生于 1868 年,卒于 1926 年,内蒙古奈曼旗人。白坦奇出身贫寒,幼年便跟随父亲放牧。六岁时,放牧中走失,在饥饿困乏、无力自卫的情况下,被乌鸦啄瞎双眼。失明后的白坦奇选择了说唱本子故事的生涯,在师父指点下,经过十余年刻苦学习,终于成为闻名远近的艺人。白坦奇说唱本子故事的主要书目有“五传”和其他“说唐”类故事。

常明生于 1874 年,卒于 1959 年,吉林省郭尔罗斯前旗人,自幼喜爱说唱艺术,经过刻苦习练,成为著名艺人。常明说唱本子故事的主要书目有《三国演义》、《封神演义》、《钟妃传》、《东周列国志》和“说唐”故事等。

张嘎生于 1878 年,卒于 1942 年,内蒙古库伦旗人,自幼喜爱说唱艺术。张嘎说唱本子故事的主要书目有“五传”、《三国演义》、《水浒传》等。

特古斯生于 1878 年,卒于 1908 年,内蒙古科尔沁左翼中旗人,自幼喜爱说唱艺术,曾创作许多优秀的民歌。特古斯说唱本子故事的主要书目有《三国演义》、《封神演义》和“说唐”类故事。

德木林生于 1879 年,卒于 1944 年,内蒙古库伦旗人,自幼喜爱说唱艺术,长于好来宝、祝赞词和民歌。德木林说唱本子故事的主要书目是“五传”。

叶喜忠乃生于1879年,卒于1963年,内蒙古奈曼旗人。他家境贫寒,自幼喜爱说唱艺术,十六岁时已经成为当地有名的说唱艺人。他说唱本子故事的主要书目有《封神演义》、《罗通扫北》、《薛礼征东》、《薛刚反唐》、《三侠五义》、《大八义》、《小八义》、《刘秀走国》等。

上述艺人说唱的本子故事书目,包括"五传"、《三国演义》、《水浒传》、《罗通扫北》、《薛礼征东》、《封神演义》、《薛刚反唐》、《钟妃传》、《三侠五义》、《刘秀走国》、《东周列国志》、《西游记》、《大八义》、《小八义》等数十种。其中,说唱最多的是"五传",其次是《三国演义》、《水浒传》、《封神演义》、《薛礼征东》、《西游记》等。这与故事本子抄录流传的状况大致是相同的。

近代的本子故事艺人,通常都是多才多艺,不仅说唱本子故事,而且还演唱和创作民歌、好来宝、祝赞词、叙事诗,有时也说唱英雄史诗。关于这些艺人的情况,特别是那些早期艺人的情况,文字资料十分有限,主要是从后来艺人或当地群众中的口头传述中得到的。这些艺人,多数是扎鲁特旗人。这并不意味着本子故事起源于扎鲁特旗。在形成扎鲁特旗这个本子故事说唱活动中心的过程中,有四位艺人的贡献最具开创性。他们是旦森尼玛、贺力腾都古日、乌日图那斯图和白坦奇。他们都培养出大批优秀艺人,可是他们师承何人,却不很清楚。同时,他们四人中只有贺力腾都古日是扎鲁特籍人,旦森尼玛是卓索图盟土默特左旗人,乌日图那斯图是原哲里木盟科尔沁右翼中旗人,白坦奇是原昭乌达盟奈曼旗人。这说明,在扎鲁特这个本子故事说唱中心形成之前,说唱本子故事活动已经传布到东南蒙古的许多地区。只是由于说唱中心的转移,或者有些地区的说唱活动未能形成声势,随着时间的推移,大量艺人的事迹便渐渐为人们所忘记,关于旦森尼玛、贺力腾都古日、乌日图那斯图和白坦奇师承何人也成为历史之谜。

## 第二节 “五传”的作者与题名

### 一、“五传”的作者

在近代蒙古族文学史和蒙汉文学关系史上，系列长篇故事本子“五传”占有重要地位。“五传”也称“唐五传”或“说唐五传”，包括《苦喜传》、《全家福》、《尚尧传》、《契僻传》、《羌胡传》五部长篇故事本子小说，是流传至今的故事本子新作中最著名的作品。[①] 五部小说，在故事情节方面各自成篇，具有相对独立性，又前后承接，共同组成洋洋一百几十万字的庞大故事系统。[②] “五传”总计五百二十九回。其中，《苦喜传》六十回，《全家福》六十回，《尚尧传》九十回，《契僻传》一百二十回，《羌胡传》一百九十九回。

“五传”有大量手抄本流传至今。各种不同手抄本之间，除少数字词误抄、漏抄外，尚未发现内容方面的重要不同。这是故事本子新作与汉文小说译本之间的重要区别。清代蒙古族文人翻译汉文小说时，常常有所增删，所以出自不同译者之手的同一小说译本，就会因为增删取舍的不同而显出内容上的较大区别。《今古奇观》、《水浒传》等小说的蒙文译本，便是明显的例证。许多传抄者大约也知道当时蒙译汉文小说的这一特点，致使在抄写中也会根据自己的意愿有所增删，或者对照原著有所重译，这也使蒙译汉文小说的不同抄本之间，显出较多的区别。故事本子新作则不同。它们描写内地故事，却不存在可对照的汉文小说底本，所以在传抄中很少内容上的变化。

---

① “五传”各部书名，系据蒙文音译。清代蒙文故事本子小说新作，多采用汉语音译书名。

② “五传”已由内蒙古人民出版社在 1979 年至 1982 年间分部出版。这里所说“一百几十万字”，是根据铅印本的估算。

“五传”各部均未记载作者姓名及创作年代。现今流传的最普遍的说法，认为“五传”的作者是清代卓索图盟土默特左旗(今辽宁省阜新蒙古族自治县)瑞应寺喇嘛恩和特古斯。土默特左旗又称“蒙古贞”旗，地处土默特右旗之东北，在清代蒙古诸旗中是一个历史悠久和富有文化特色的旗。“蒙古贞”也音译为“蒙古勒津”、“满官嗔”、“莽观镇”等。土默特左旗贵族系元代勋臣者勒篾的后裔，属于塔布囊(即驸马)旗，与属于台吉旗的土默特右旗世代联姻。由于地处辽西，距离中原比较近，如同毗邻的土默特右旗，土默特左旗也很早便成为以农业为主的蒙汉杂居区，受到汉族文化的深远影响。“五传”说的是中原的故事，语言方面多有汉语音译词汇。“五传”的这些特点，与土默特左旗的文化氛围是比较一致的。

土默特左旗有两个文化中心。一个是旗札萨克所在地(今称王府镇)，建有多罗达尔罕贝勒府。在贝勒府内有一批文职人员，负责为札萨克贝勒草拟和代收各类文件。据说，他们在工作的闲暇，喜爱将耳闻目睹的各种奇闻趣事编成歌词，或者谱以已有的民歌曲调，或者重新谱曲，然后再将这些歌曲推广到民间。诸如“诺恩吉雅”等许多脍炙人口的民歌，就是经过这些王府文职人员的创作或润色后传播开的。环绕这个中心，整个土默特左旗也如同歌的海洋，人人都唱歌，人人都编歌，使蒙古族能歌善舞的传统得以在这特殊的文化氛围中深深植根到民众之中。① 土默特左旗的另一个文化中心，便是恩和特古斯在那里当过喇嘛的瑞应寺。瑞应寺位于旗札萨克所在地的西南，是一座由康熙帝题匾的寺庙，昔日颇为繁盛。其主殿为藏式建筑，占地约数千平方米，是东蒙古地区重要宗教活动中心之一，曾有

① 参见马文学、吴金宝编著《蒙古贞风俗》，内蒙古文化出版社，1993 年出版；诺勤玛扎布等搜集整理《蒙古贞民歌》，内蒙古文化出版社，1986 年出版；那木斯来主编《蒙古勒津乐曲选》，辽宁民族出版社，1995 年出版。

"有名喇嘛三千六,无名喇嘛赛牛毛"的传说。庙里的喇嘛在诵读经文、观占天象、研习蒙医之外,还有人喜爱编纂故事,因此成为各类故事的说唱中心。艺人说唱故事,需要有可供说唱的故事和各类曲调。土默特左旗既有编撰歌词和谱曲的王府,又有编撰故事和说唱故事的瑞应寺,确实具备了本子故事发祥地的诸般条件。

恩和特古斯大约出生于十九世纪上半叶,去世于十九世纪末,与著名作家尹湛纳希是同时代人。[①] 他的家就在瑞应寺附近(今辽宁省阜新蒙古族自治县佛寺乡东河拦村)。恩和特古斯自幼聪明好学,记忆力超人,十岁左右开始学习蒙古文,二十几岁时便已精通蒙古文和能通读汉文作品。当时的土默特左旗,喇嘛教盛行,据说家中有二丁便有一人为僧。恩和特古斯兄弟三人,所以还在幼年时便被送到瑞应寺做了小喇嘛。因他天资颖悟,还曾当过瑞应寺的庙仓管理和管事喇嘛。也是在瑞应寺当喇嘛期间,他学会了拉胡琴,开始说唱诸如《隋唐演义》等内地讲史演义类小说。据说,恩和特古斯创作"五传"是在三十岁之后。那时,说唱本子故事已经十分流行。但所依据的本子都是来自内地的小说,许多还是未经翻译的汉文原著,常常使一些初学说唱的艺人感到难于驾驭。恩和特古斯有感于此,遂立志创作更适合于蒙古族说唱艺术传统的故事,便于初学艺人的入门和说唱活动。他蒙汉兼通,阅读过大量汉文各类小说,又会拉胡琴,已经有了说唱故事的经历,也确实具备创作故事本子新作的条件。有一种说法,说恩和特古斯先作腹稿,然后分卷分回说唱给僧俗大众,请大家提修改意见,同时请小喇嘛们记录誊写,然后润色定稿。还有一种说法,说创作过程以恩和特古斯为主,同

① 关于恩和特古斯的生平,参见海龙宝撰《"五传"的作者是恩和特古斯》,刘文祥撰《寻访"五传"的作者》等文章。《内蒙古师范大学学报》(蒙文版)1986 年第 4 期。

时与许多喇嘛共同商议故事的情节乃至人物的取名。但是,这些说法都有待进一步探讨。“五传”在题材、结构和风格方面,曾经受到本子故事说唱活动的深刻影响,这是十分明显的。可是,流传至今的“五传”抄本都是散文体。从这些抄本,还看不出它们是由口头说唱的散韵结合体经过记录整理而来的痕迹。因此,说恩和特古斯将腹稿中的故事讲给僧俗听众(不是说唱给僧俗听众),听取他们的修改意见后,再润色定稿,大约更为符合实情。这样,长达一百数十万字的“五传”,在问世之初便是书面创作。据说,恩和特古斯大约在四十岁左右时迁居到奈曼旗,五十余岁时在奈曼旗去世。著名本子故事说唱艺人白坦奇,于1868年便出生在奈曼旗。

关于恩和特古斯的生卒年,在他的家乡阜新蒙古族自治县佛寺乡,有着几种不同的说法。[1] 有一种说法,认为恩和特古斯大约出生于1846年至1866年之间;还有一种说法,认为恩和特古斯去世于本世纪初。这些说法,相互间分歧较大,且都是估计和推测。

从“五传”的流传情况分析,恩和特古斯的出生年代,似不应迟于十九世纪三十年代。著名说书艺人旦森尼玛,还不足二十岁时就已经能讲“五传”故事。[2] 旦森尼玛生于1836年,他二十岁时应是1856年。如果旦森尼玛的这些系年是大致准确的,那么在1856年“五传”应该已经被创作出来。旦森尼玛早年也是瑞应寺喇嘛,他有直接从恩和特古斯学习“五传”的条件。再按恩和特古斯三十岁时开始创作“五传”的说法推算,他应该出生在1826年前后,比旦森尼玛长十岁左右。

① 关于恩和特古斯生卒年的不同说法,参见刘文祥著《寻访“五传”的作者》等。

② 见参布拉诺日布等撰《蒙古说书艺人小传》。

**二、"五传"题名的由来**

"五传"这题名,是五部小说全部完成后,在流传过程中形成的。恩和特古斯在构思小说之初,大约是没有想到"五传"这个题名的。在民间还同时流传有"四传"的说法。据说,恩和特古斯先写出《苦喜传》、《全家福》、《尚尧传》和《契僻传》,在四部小说流传之后又续写出《羌胡传》,因此便有了"四传"与"五传"并行的两种说法。根据对小说文本的分析,应该说恩和特古斯最初构思的只有"四传"的说法是可以成立的。但是,也不能由此认定,恩和特古斯在构思自己这四部系列小说时,就曾想到要以"四传"总括其题名。其最明显的根据,便是四部小说中有三部小说题名有"传"字,另一部小说即《全家福》的题名中是没有"传"字的。做为一位十分富有才华的文学家,恩和特古斯如果在构思时便决定以"四传"题名其系列小说,是不会不注意到这明显不协调的。根据对小说文本的分析,那时恩和特古斯为自己系列小说确定的总题名应该就是《苦喜传》。

在"五传"中,除《苦喜传》外,其他各部的书名均可以在其书中寻找到内容上的根据。《全家福》的题名,在小说的末回明确指出是源于描写"岳、张姓氏一家的离而又合"。《尚尧传》这个题名,是出于小说中欲夺大唐江山的铁松海,原是唐玄宗时代出家在尚尧寺的和尚。[①]《契僻传》、《羌胡传》的题名,则源于小说中与唐朝交战的分别是契僻国和羌胡国。

《苦喜传》这个题名则不同,既无法从本部故事中寻找到如同"尚尧寺"、"契僻国"、"羌胡国"这类名称的直接根据,也无法如同《全家福》那样,从本部故事内容方面寻找到全部的解释。《苦喜传》中有一位十分不幸的人物,她就是东宫贵妃张月英。张月英生太子后,被西宫富显妃偷换为无羽雏鸟,于是因生"妖

① "五传"中人名、地名均据蒙古文本音译。

孽”被逐出皇宫，与其父母及弟弟一同回到原籍，遭受到种种磨难。直到《苦喜传》结束，张月英也未能昭雪回宫。张月英的遭遇无疑是一条重要的故事线索。但是，《苦喜传》之“苦”与“喜”，如果是指张月英的不幸，那么可以说“苦”则“苦”矣，却并未见到“喜”，怎么可以将小说题名为“苦喜传”呢？《苦喜传》中，还有另外一位不幸的人，即张月英的儿子李天，他生下来就被丢到金龙池中，几乎丧命。虽然有杨皇后将他收养，后来因杨皇后的被害，他又被派到征辽战场，再次经历生死劫难。小说结束时，奸臣被逐，李天也凯旋归来，可是却仍然未能与生母见面，也仍然不能称之为已经“喜”了。可以说，从《苦喜传》这一部书中，是无法寻找到由“苦”至“喜”的根据的。

在“五传”中，张月英是故事发展到《尚尧传》，才在她双目失明、街头卖唱的时候被王松丞相发现，带回长安城与其子李天皇帝见了面。那时，她被尊为皇太后，的确可以称“苦”尽“喜”来，终于使《苦喜传》这题名的内含得到了答案。可是，《尚尧传》又留下伏线，即李天异母兄弟李平，犯篡国罪被处斩刑时，由多发道人将他救走。在《契僻传》中，李平率契僻国大军进攻唐朝，成为全书的主要故事。不仅如此，在《契僻传》中，李天又由开明皇帝变为昏君，他的母亲也为此不快，到泰安神州进香并病逝在那里。在小说结束时，李天被治罪，打入冷宫，三年不得见众大臣。可见，“喜”到极点又转化为“苦”了。

事实上，“五传”虽然讲述几代人故事，但成为中心的却只有一代人，即李天皇帝、军师徐西里、元帅薛嵩、伯帝王程四海、镇国王秦龙、东辽王罗孟，以及佟留山等人。他们的故事，贯穿了前“四传”。而到第五传即《羌胡传》，主要人物转移到他们的子女一代，同时又增加钟旭良等白丁起家人物。这说明，恩和特古斯最初构思中的系列小说确实只有前“四传”。而且，他用“苦喜传”总括四部小说，概括了李天的由苦及喜，再及苦，也包括他母

亲张月英的由苦及喜,再及苦,以及小说中众多英雄人物从年青到年老的奋斗历程。应该说,他用“苦”与“喜”的转化,点题系列小说中“治”与“乱”的不断循环和个人遭遇的悲欢离合等内容,也是颇有感悟和哲理的。

在“五传”中,只有《苦喜传》有正式的篇首文字,其他各部仅是交代与前一部书的关系,便开始后面的故事。下面是《苦喜传》的篇首文字:

> 在古代隋朝乱世之后,李渊继大位,自称高祖,① 立国号为唐。李渊次子李世民,有尧舜二帝之德,修治隋朝之乱,平定四方,册封自己,以威势降众王,取天下如卷席。遂承父位,号为太宗,受命社稷。在位多年后又传位其子李治。其后,有几段重要历史,均各有专书记载。因此,只将《苦喜传》这段要事摘出成书。
>
> 话说,高祖第八代孙紫辉,取名伯平,面如敷粉,身高七尺有余,学问过人,力敌万夫,乃唐朝明实皇帝的次子。明实皇帝早已看出次子紫辉能够治国平天下,承祧祖祠,遂封长子李紫顺为义成王,立李紫辉为太子。明实帝驾崩后,紫辉继位,更名严雄,改年号为章德元年。

此后,小说又简单交待紫辉皇帝继位初年,在徐云(书中称他为徐茂公八世孙)和张郡(书中称他为张公瑾七世孙)等辅佐下,平定天下,征讨川原关叛乱等事。其后,才从章德七年开始叙述本书故事。《苦喜传》的篇首文字,由远及近,由略至详,层次分明,交待有序,深得叙说故事的章法,在缓缓而进中透露出作者欲以大手笔作大文章的心态。汉文说书有《说唐》、《说唐后传》、《说唐三传》等系列故事。可是,写李治之后唐朝故事的书

① 高祖系李渊庙号,应是驾崩后的追谥。《苦喜传》作者于此不详,于是有“自称高祖”之语。

却不多见。《苦喜传》篇首中称李治之后,"有几段重要历史,均各有专书记载",应是作者开讲自己故事的托词。紫辉不是开国皇帝,小说中也没有写他如何驰骋沙场,却在篇首中说他"力敌万夫",乃是蒙古化的描写。蒙古族自古重骑射,部落首领需要以武功服众。即使在清代,蒙古贵族也多勤于骑射,致力由军功晋升。"五传"作者写唐代守国皇帝"力敌万夫",反映出他写作中在遵循着自己的生活经验和审美标准。

《苦喜传》的这节篇首文字,也即是"五传"系列小说的篇首文字。由这篇首文字,也可以认定《苦喜传》这个题名,在当初曾经是作者构思中系列小说的总题名。

## 第三节 "五传"的保卫社稷和反抗侵略思想

"五传"叙述了约百年间的唐朝兴衰史。其中,包含着大大小小众多战争和忠奸相争故事。这些故事,并无史实根据,是作者从蒙古族审美理想出发,仿照汉文说唐,借鉴甚至择取清代流传的其他汉文讲史演义和公案类小说的细节,经过艺术虚构创作出来的。由于作者对汉族文化尚缺乏深刻理解,使小说中常常出现一些不符合汉族文化传统的故事结构方式和细节描写,折射出蒙古族文化的特质。但这无碍于小说的辉煌成就,却更加说明作者的确具有令人惊叹的故事构架能力和艺术创作冲动。"五传"虽然仿照汉文说唐,讲述中原故事,它所依托的却是历史悠久的蒙古族英雄史诗传统。

保卫社稷和反抗侵略,是贯穿"五传"诸部的基本线索。在"五传"中,唐朝先后与匈吴、吐蕃、突厥、界利汗、北燕、南越、东辽、西辽、羌胡、契僻等众多国家交战。这些战争,除与 契僻国的战争应另当别论外,其余都是在对方首先发动进攻,率军侵犯唐朝,唐朝才被迫还击,最后取得保卫社稷和反抗侵略的胜利。

《苦喜传》中匈吴国的国主曹子天，乃是被称为奸雄的曹操的后代。曹子天秉承其祖的野心，欲夺大唐江山，于是发动了对唐朝的战争。东辽国国主，与唐朝有数代之仇。为讨还当初唐太宗东征的旧恨，在唐朝内奸的暗通下，率兵进犯唐朝，希望得到唐朝的半壁江山。《尚尧传》中燕国国主尚尧寺住持铁松海，是唐明皇不明，养痈为患，敕封到吐蕃、匈吴、突厥三国交界处收取贡赋的官吏。他不报效朝廷，却蓄兵养将，反叛唐朝。《羌胡传》中羌胡王邱斌芳，本是唐朝在羌胡的都督。在京城奸臣的支持下，他杀死唐朝敕封的羌胡王柴广宇，自立为王，其后便发动了对唐朝的战争。

这些犯唐的敌国，攻关夺城，杀害众多唐朝的将领，对唐朝造成极大的危害。在"五传"中，唐朝是从不曾主动侵犯邻国的。"五传"作者，通过交待一次又一次战争的起因于邻国，说明唐朝在这些战争中属于正义的一方，因此唐朝的胜利也即是正义的胜利。

"五传"中保卫社稷和反抗侵略的题材，既借鉴和模拟《说唐后传》、《说唐三传》等内地小说，又承继了蒙古族英雄史诗的传统。在蒙古族英雄史诗中，反抗入侵的蟒古斯，保卫家乡的安宁，曾经是长久不衰的演唱题材。史诗艺人通过演唱英雄如何经过出生入死的搏斗，战胜蟒古斯，将保卫家乡和反抗侵略的思想一代一代传递下去。庄重、严肃，是英雄史诗的重要特征。"五传"等故事本子中，几乎所有的矛盾都围绕社稷的安危、朝纲的清明与否展开，很少关于琐事的描写和插科打诨，这正是蒙古族英雄史诗庄重、严肃风格的体现。

"五传"中保卫社稷、反抗侵略的题材，同时又具有深厚的现实生活根源。"五传"的作者，所置身的不是古代的部落社会，而是统一的多民族清朝。由于分旗而治和归于统一的清朝，使古老的反映为部族而战斗的英雄史诗日渐衰落，代之而起的便是

保卫统一王朝的"五传"一类故事本子。在清朝统一中国的战争中,蒙古族发挥了举足轻重的作用。此后,军政合一下的各旗蒙古骑兵,在长达二百余年的时间,一直是清廷借以震慑全国、维护统一的劲旅。"五传"中的唐朝,也可以认为是清朝的象征。在"五传"中,许多进犯唐朝的邻国,原本是唐朝的属国,如羌胡国、西夏国等。还有一些是唐朝派出镇守一方的官吏,后来独立成国,如铁松海的燕国等。这些属国和藩镇,后来背叛唐朝,于是引起战争。因此,唐朝反击它们的入侵,又具有反对分裂和维护统一的性质。"五传"称赞唐朝反对分裂和维护统一的胜利,也即是对清王朝实现和维护中国统一的歌颂。

"五传"产生于清王朝开始全面衰落的时代。帝国主义用炮舰轰开清王朝的大门,发动了多次侵略战争。在近代反抗帝国主义侵略的战争中,蒙古族做出了重大牺牲。从第一次鸦片战争开始,清廷多次从内蒙古各旗征调蒙古骑兵,抗击帝国主义的侵略。1860年,在保卫天津大沽和京城八里桥战役中,前后有数万来自卓索图、昭乌达、哲里木等各地蒙古骑兵投入战斗,有数千人阵亡。

"五传"就是在这特定历史时期被创作出来的。这特定历史时期内,蒙古族中群众性的反抗帝国主义侵略的激昂情绪,乃是"五传"的最深厚和最直接的创作动力。"五传"中那些激烈的、血腥的、殊死的战斗场景,是近代中国人民反抗帝国主义侵略的艺术缩影。"五传"中,唐朝在保卫社稷,反抗侵略战争中的胜利,是蒙古族人民希望能够最终打败帝国主义侵略的形象反映。

在"五传"中,保卫社稷和反抗侵略的思想,主要是通过歌颂正面英雄的不怕死、勇于拼搏和不屈不挠的奋斗精神体现出的。"五传"塑造出一大批投身于保卫唐朝社稷、反抗敌国侵略的英雄人物。这些英雄人物,同时又兼有蒙古族史诗英雄的特点。小说中的主要英雄,如程公叶、程四海、程忠乃、秦仁杰、秦龙、秦

孙表、罗舒玉、罗孟、罗雄、罗强、尉迟嵩勋、尉迟显德、尉迟芳、张郜、张秋亮、徐云、徐西里、薛嵩、薛邯等，分别是清代盛行的《说唐前传》、《说唐后传》、《说唐下三传》等书中程咬金、秦琼、罗成、尉迟恭、张公瑾、徐茂公、薛仁贵等人的七世孙、八世孙、九世孙，乃至十世孙。人物之间这种虚构出的血缘关系，非常清楚地反映出“五传”与内地“说唐”小说间的渊源关系。①

“五传”的上述英雄人物，是保卫大唐社稷和反抗敌国侵略的中坚力量。他们不恋美色、不贪财富、不追求享乐，一心只为着唐朝的安宁。他们如同清代的蒙古王公贵族，承袭着从祖辈那里传下来的爵位，世世代代供奉于朝廷。“五传”的故事情节，前后迁延百余年。于是这些英雄人物，也一代承接一代地为保卫大唐江山去反抗敌国的侵略。沙场成为这些世代相传英雄人物的主要生活场所。他们都是凡人，无法如同史诗《江格尔》和《格斯尔》中的英雄人物那样一直生存和一直战斗。他们之中，有些人物只出现在“五传”的某一部作品，也有些人物贯穿了“五传”的几部作品，但没有一位人物生活百年，贯穿“五传”的百年兴衰史。他们人生有限，所追求的事业也处于不断的循环反复之中。可是他们从不因此动摇自己的意志。这是因为，他们在个人之外，还有一种超越个人的存在方式，即代代相承的家族存在方式。“五传”的作者，通过描写书中这些主要英雄人物的代代相承，事实上是将英雄史诗中的英雄永远是胜利者的观念，潜意识地贯彻到了自己的作品之中。

《苦喜传》中，秦琼的九世孙秦龙挂帅出征匈吴国时，年仅十一岁。他的父亲镇国公秦仁杰虽然也难免为他担心，但更多的是由衷的高兴。秦仁杰忠告儿子要为国事尽心尽职。那时，马三保的后裔马虎，程咬金的后裔程四海，罗成的后裔罗孟等人前

① 《五传》的上述人物中，只有薛嵩是历史上实有人物。但不是薛仁贵的七世孙。见《新唐书·列传三十六·薛仁贵》。

来道贺,秦仁杰设宴请这些与自己儿子同龄的少年英雄们。在席中,秦仁杰流泪对他们讲:"看你们六个人的举止,日后必能成为国家柱石般的良臣。你们要努力向前,莫要像我们这些愚钝的父辈们,有所闪失。"可见,英雄们还在少年时代,便受到父辈们要为国家尽忠尽力的传统教育,从小便养成了努力成为国家栋梁之才、终身效力社稷的人生目标。①

后来,秦龙遵循父亲的教导,终身尽力于保卫国家的事业,直到战死在蔡桑河。小说将秦龙的战死,写的十分悲壮:

> 秦龙激战一宿,杀死极多敌人的将士。次日,又冲杀至蔡州东南四十里。敌军愈聚愈多,从四面围住冲过来。秦龙血战至夜晚,只见浑身溅满血迹,仅剩下百余名勇猛侍卫还跟随着自己。敌军都在远处围着呐喊,没有人敢到近前。秦龙说:"你们不要再跟随我,我今日必被捉住的。也不知道二位弟兄(指佟留山等)和两个儿子现今是死是活。"众军士道:"我们跟随大王已经二十年,大王今日何出此言。咱们理应奋力冲出去,与众王相见,再组织军队,报这一次战败之仇。"秦龙称"是",又奋力战至一条河边,问"这里是何处"? 众人道"是蔡桑河"。秦龙说:"我们且在这里休息。"于是坐在河边。那时,四处众敌兵向河边压过来,在芦苇丛中放火,"一定要捉住秦龙"的喊声不绝。虽是深夜,敌人的火把如白昼。在火光处有两位将军率兵而来,却是契辫军的老将景实、景怀。秦龙不紧不慢地骑上马,挥起铁棍迎战。只三个回合,便打落景实,又去战景怀。景怀见兄长被杀,径直冲过来,也被秦龙打下马。秦龙打死二人后,又见

① 罗布桑却丹在《蒙古风俗鉴》中,曾说蒙古族在喜庆宴席间,年长者在接受年青人敬酒时,常"祝福"他们"要孝敬父母,要忠于额真那颜,要把力量献给国家。""五传"中,秦仁杰对秦龙等人讲的一番话,与罗布桑却丹在《蒙古风俗鉴》中的所说,如出一辙,都反映出古代蒙古族的集体主义和英雄主义的传统。

> 北边火把相连百余里,向河边涌过来。秦龙对众人道:"你们再跟着我难保性命,各自回家养活老幼吧!"众军士哭道:"我们原是跟随大王为生。今日大王被困,我们何忍抛弃!大王若死于阵中,成为圣上的忠臣,我们也要跟随主公尽义而死。"秦龙道:"我使役你们这么多年,今日已经不能救助你们,我对你们还有什么益处!你们快散去。契燕王必会用你们的。"众军士说"死也不相离"。秦龙长叹一声,抚摩着那匹海水的卢坐骑,爱惜道:"我骑乘你,在万箭千刃中冲杀,位至镇国王。今日,我骑着你难免一死。我死后,也不知道谁人骑乘你,又去何处。"那马如通人言,咬着镇国王的衣襟向河边走。秦龙道:"我知道你的意思,是让我为你去掉鞍子。如果我能逃出敌围,你从正方向绕我走三周,停在原处。如果逃不出,你从反方向绕我走三周,然后投河。"那坐骑从反方向绕秦龙三周后便走入河中。秦龙将马鞍与铁棍抛入河中,大声喊道:"可怜我的海水的卢已跃入河中,我也无法再活下去,迟了便要落入贼人手中。莫如速死。也不知我那可爱的儿子秦孙表如何。我未听好儿子的劝说,怎知便死在蔡桑河。"于是投河而亡,年仅四十七岁。众军士说:"大王已为圣上尽忠,我们也应为王尽义,跟着王爷去九泉。"说完便都投河而死。

秦龙死前思念其子秦孙表,又爱抚其坐骑,欲遣散众军士等,其情可哀。在他发兵时,秦孙表曾劝他先与程四海、罗孟联络,共同御敌。秦龙急于救佟留山等弟兄,因此未采纳儿子的建议,所以临死有未听"儿子的劝说"之语。在秦龙此次出兵前,他的夫人曾有不祥之梦,也劝他莫如暂不出兵。那时,秦龙的众猎狗,也哀鸣着咬他的衣襟不放。这些情节,都增加了秦龙为国捐躯的悲剧感。

在“五传”中，还有程公叶、佟留山等也都是战死在沙场。当然，更多的英雄还是在战争之后凯旋而归。但是，无论是战死的英雄，还是凯旋而归的英雄，他们奉献于国家，为保卫社稷和反抗侵略，不怕死，敢拼搏，奋勇向前的精神是一致的。唐朝能够在保卫社稷和反抗侵略的战争中取得胜利，正是得力于这些不怕死、乐于献身国家的英雄。蒙古族自古喜爱英雄。“五传”通过描写一系列保卫社稷和反抗侵略的战争，塑造英雄形象，歌颂英雄主义精神，是它能够在蒙古地区广为流传的主要原因。

## 第四节 “五传”人物形象例析

### 一、程四海

程四海是“五传”中最富有特色的英雄形象之一。他的故事贯穿“五传”的前四传，即《苦喜传》、《全家福》、《尚尧传》和《契僻传》。

“五传”中的程四海，是汉文“说唐”中程咬金的九世孙，可是与其祖相比较，在性格方面却既有联系，更显出区别。在“说唐”中，程咬金是一位喜剧人物，只要他出现就常常引出许多令人轻松愉快的情节。他粗犷、爽快，没有丝毫奸邪之心。同时，他又鲁莽，喜说大话，自吹自擂，还有些爱贪小便易，沾染着市井无赖的脾气。他出身贫寒，因打死盐吏，判死缓在狱中。一年遇到大赦，狱卒要他走，他却赖着不走，硬是要狱卒请喝酒，送衣服，这才走出牢门。

程咬金参加反隋义军后，舞弄一柄大斧，来势汹汹，却无后劲。所谓“程咬金的三板斧”俗语，就是由此而来的。程咬金还喜爱用小诡计捉弄人。性格刚直自傲的单雄信和罗成二人成为仇敌，就起于程咬金的挑拨。可见他粗中有细，憨中带坏。只是因为程咬金有些童稚心，在说谎、耍赖、捉弄人时，活像一个还不

完全明白事理的孩子,所以很少有人与他计较。在讨北、征东、平西的战役中,御驾亲征的唐朝天子三次被围困,都是由程咬金用花言巧语骗过围困的敌国主帅,出去讨来的救兵。他那一副憨态,是使对方放松警觉,上当受骗的最主要原因。

在“五传”中,程咬金的九世孙程四海,是众英雄中最有影响力的一位,也是故事情节最多和塑造的最成功的一位。这反映出作者对汉文“说唐”中的程咬金形象,具有着特殊的喜爱。

“五传”中的程四海也粗犷、豪放,没有丝毫奸邪之心,却不像其祖那样鲁莽、喜说大话和喜贪小便易。程四海不属于滑稽人物。他出身高贵,稳重深沉,颇具大将风度。他通晓兵书,很有计谋,不像其祖那样目不识丁。他以社稷为重,知进知退,敢于抗上,在唐朝与邻国的战斗中,经常发挥关键性作用。

在征讨匈吴国的战斗中,秦龙听说内部有奸细,暴跳起来要拼命。程四海起身劝阻他,要他将计就计,利用奸细传递假情报,欺骗敌人。在程四海授意下,唐朝取得战斗的胜利,活捉了匈吴王曹操的二十六代孙曹子天。那时,程四海还是年仅十余岁的孩子,却已经显示出他在智谋方面的胜过秦琼与罗成的后代。

辽国大将文统,通法术,有刀枪不入功夫,人们称他为铁人。程四海建议用苦肉计,自告奋勇到敌营探听破铁人法术的办法。于是,他与辽国被俘将领假套近乎,被重挞一百军棍,投入死牢。辽王听说后,派人混入唐营,几经周折,劝他投奔了自己的麾下,又因喜他文武全才,任命为指挥全军的都督元帅。在辽营,程四海利用自己的身份,很容易便取得了文统的信任,了解到战胜他的办法。于是,里应外合下,杀死文统,大败辽兵。程四海身为高级将领又代代袭爵,却不惜皮肉之苦,冒着生命危险到敌营行计,这说明他有智谋,又有胆魄,非常忠诚于唐朝的社稷。

在与越国的战斗中,程四海一方面派小股军队夜间骚扰,使

敌人疲惫不堪，另一方面又命士兵掘地洞直通敌营，派人从地洞潜出，四处放火，打得敌人弃营而逃。然后程四海又故意进驻敌人留下的营寨，引诱敌人也钻人地洞欲到唐营放火。结果是再次中计，被程四海派人守住洞口，尽行俘虏。在多次计胜敌人之后，程四海的声名传遍四方邻国。他们都说程四海计谋多，通晓兵法，堪称唐朝的智囊，在交战中要格外防范他的计谋。但是，程四海的计谋总是高出敌方一筹，使他们在防不胜防中每每中计失败。

程四海与其祖程咬金之间有一个共同点，即他们在相貌上都生得极为粗鲁，如同阎王殿门前的恶鬼，毫无文秀可言。他们也都因此而容易使敌人中计。在《尚尧传》中，唐朝军队几次败于燕国大将杨宝宏。程四海建议用和亲之计，派人到敌营中设法破掉他们的法宝，里应外合打败他们。他还自荐做“说客”。杨宝宏早就听说程四海善于计谋，所以在程四海到来之前暗暗告戒自己谨防中计。可是，在看到程四海那粗鲁的样子后，他不由自主地便淡薄了戒心，经不住程四海的劝说，终于接受和亲罢兵，使唐朝人有机会毁坏他的法宝，将他打败。程四海这次计谋设计的十分隐蔽，在唐营中也只有个别人知道内中，致使秦龙、罗孟等也出于不知内情公开反对和亲，闹得唐营沸沸扬扬。这也是促使杨宝宏中计的重要原因。

程四海忠于唐朝社稷，与奸逆之徒不共戴天。可是在与奸逆的斗争中，他能审时度势，不像秦龙那样总是暴跳如雷，他该伸则伸，该屈则屈，从而为取得铲除奸逆的最后胜利做出贡献。在《契僻传》故事中，程四海被封为伯帝王，掌管重兵，镇守长安南部咽喉伯帝城。那时，唐皇李天耽溺酒色，宠信奸臣张玉保，使贤能之士纷纷引退避祸，各路草莽乘机占山为王，许多英雄好汉举义声讨奸逆。《三国演义》中蜀国名将姜维的十七代孙姜逊与“说唐”中殷开山的后代殷庭凯，讨张玉保失败。殷庭凯逃到

伯帝城,程四海命手下人将殷庭凯捆起来,声言送往京城,却又让人暗中放走了殷庭凯。他用这种明捉暗放的方式,既保护了殷庭凯,又避免气焰正盛的张玉保对自己的怀疑。程四海还致信张玉保,声称自己愿意做他的亲信。在取得张玉保信任后,他派人到张玉保那里,时时掌握张玉保的动向。薛嵩致信程四海,说自己处境十分危险,请他帮助。他回信告诉薛嵩可以用"假死"的方式,遮人耳目,躲避张玉保的迫害。程四海在战场上善于计谋,在与朝中奸臣斗争中同样表现出智慧。

程四海还有抗上的勇气。他对李天皇帝昏暗不明,张玉保专权朝政十分不满。于是便致信各自镇守一方的秦龙、罗孟,约定从此不再按期朝觐,也不向朝廷交纳钱粮,握紧手中兵权,观察动静,等待机会铲锄奸臣,重振朝纲。李天皇帝受张玉保操纵,要程四海发兵攻打义军,他按兵不动,还暗中支持义军。李天皇帝又要他送子入京做人质,也被严辞拒绝,气得李天皇帝昏倒在地。李平率契僻军声讨张玉保,唐朝各路军队纷纷溃败,长安城朝不保夕,唐皇李天急得如同热锅蚂蚁,写信请程四海发兵。程四海出于对李天皇帝昏暗的愤恨,拒不发兵,还回信要他来伯帝城避难。

程四海敢于拒不执行圣上的旨意,却十分重视朋友间的义气。当他听说世交秦龙为救佟留山等人,死于与契僻军交战中之后,悲痛万分,立即决定起兵征讨契僻军。他写信约定罗孟同时发兵,还三次派人请出薛嵩做诸路军元帅。程四海威望极高。在他的号召下,各地唐军首领纷纷发兵,迅速扭转了战局,为唐朝与契僻军之间的议和奠定了基础。

程四海也有滑稽的时候。唐朝军队东征辽国,路经铁牛河。那时,水军头领佟留山还在铁牛河上做强盗,手下有几千名勇汉,驾驶一艘六十丈长、三十丈宽、四十五丈高、有四十层船舱和三百只轮桨的巨船。这只巨船,只要摆渡三、四次,便可以将唐

朝那十五万骑兵,二十五万步兵,连同粮草一同运过河。佟留山和他手下人,便以摆渡和抢劫往来者为生。他这次也想敲诈唐朝征东大军。可是,佟留山的打算却被程四海识破。程四海佯称自己有晕船的毛病,拒不登船。元帅薛嵩要佟留山将程四海强行挟上船。到对岸后,程四海又躺在船上,佯称自己动弹不得,大喊救命。佟留山见状,又将他挟在胳臂中,往岸上放。待上岸后,程四海乘佟留山不备,将他擒住,不仅讨回他在船至江心时敲诈到的银钱,而且最终还收服了佟留山和他手下的强徒。这是一段很富有想象力的情节。在这段故事中,程四海做出滑稽态,乃是为着计胜佟留山。所以,与其祖程咬金的滑稽,又不完全相同。

总之,"五传"中的程四海,是一位相貌粗笨,却胸中文秀,有深谋大略的人物。鲁莽市井的程咬金,九世之后有程四海这样能为他增辉的孙子,这要感谢"五传"的作者。蒙古族历来喜爱憨厚、朴拙中显出智慧的人物。"五传"中的程四海正是这样的人物。

## 二、张玉保

"五传"在塑造程四海、秦龙、罗孟等一大批忠于社稷的勋臣、猛将形象的同时,还塑造出富孟、富虎、张玉保、岳升等一批奸逆形象。这些奸逆人物的共同特征,是以美色、享乐和谗言惑主,将自己的女儿或者姐妹送到宫中做妃子,借以谋得高位,执掌朝政,结党营私,陷害忠良,乃至串通邻国犯唐。其中,塑造最为成功的奸逆形象是张玉保。

张玉保是汉文"说唐"故事中英雄人物张公瑾的九世孙。他的祖父张郜有孙武的谋略,为保卫大唐社稷,南征北战,立下汗马功劳,最后战死在征东辽的战场。他的父亲张秋亮,为人耿直刚正。尉迟恭的后代尉迟显德,为逃避奸臣富孟的迫害,占少华

山为王。富孟将张秋亮视为自己阴谋篡权的障碍，于是向紫辉皇帝推荐派张秋亮领兵征讨少华山，让他与尉迟显德相互残杀。尉迟显德的父亲与张秋亮的父亲是结义兄弟。张秋亮率军到少华山后，困于忠义无法两全的矛盾中，被迫阵前自杀。那时，张玉保还没有出生。小说用生动笔墨描写了张秋亮离家前，与妻子王氏告别的情节。王氏为使张玉保能继承父祖的遗志，在他年仅十二岁时，便送他到征羌胡大军。王氏还致信正在校场选拔先锋的王松丞相，说张玉保"乃国家袭职之臣"，怎敢让他闲坐家中，不为平息边乱效力。王松及众勋臣见张玉保相貌堂堂，武艺高强，又通兵法，都为含冤死去的张秋亮有这样一个儿子感到欣慰。

在这次征讨羌胡的战争中，张玉保立下头功。后来，在征讨越国和燕国的战争中，张玉保也都立下大功。张玉保是忠臣的后代，他由功臣转变为奸臣，有一个逐渐发展的过程。这在忠臣的后代也是忠臣，奸臣的后代也是奸臣的"五传"中，是少有的例外。在《全家福》和《尚尧传》中，张玉保一直跟随众忠臣良将，为保卫大唐江山，冲杀在战场上。只是到《契僻传》中，他功勋日多，权力渐大，才成为祸国的奸雄。

张玉保首先视功勋显赫的梁王薛嵩为自己夺取高位的障碍。他利用各种机会，向李天皇帝进谗言，诬陷薛嵩父子。日渐昏暗不明的李天皇帝，免去薛嵩的元帅之职，任命张玉保为统帅三军的元帅。张玉保任元帅之职后，利用手中权力，施展淫威，进一步迫害忠良。一次晨点，将军李宏事先未得到通知，来得迟了些，张玉保便命令将他推出斩首。李宏的上司都督殷庭凯，为李宏争辩，也以犯上和动摇军威为名受到处罚。张玉保的女儿张桂兰有羞花闭月之容。他将女儿送入宫中做了东宫贵妃。于是，李天皇帝日夜在后宫与张桂兰淫乐，将朝中大小事全部交由张玉保处理，众臣有事要先到张玉保府中呈报。张玉保又伪造

圣旨，加罪薛嵩，追捕殷庭凯，兴师动众围剿各地义军，终于引起天下大乱。他还在饮酒中施淫威，割掉契僻国来使的耳朵，以示污辱，引起唐契大战。张玉保骄横自大，凭自己武艺高强和学过兵书，在与契僻国交战中不听属下的正确建议，终于招致葬身沙场的可悲下场。

张玉保由唐朝的有功之臣转变成为祸国的奸雄，亦非偶然。他能文能武，相貌堂堂，却心胸歹毒，薄情寡义，反复无常。在与羌胡国的交战中，容貌美丽、武艺高强的北国女将赵明兰，对张玉保一见钟情，主动提出罢兵和亲，愿与他结为良缘。张玉保不接受赵明兰的建议，遂被赵明兰击落马下。赵明兰又问他的意向，他为保住性命，表示愿意联姻，又要求赵明兰做内应破羌胡军。可是，当赵明兰与他里应外合，大破羌胡军后，他又大骂赵明兰是不义之女。只是在赵明兰再次将他击落马下后，才迫不得已娶了赵明兰。在征讨越国的战斗中，张玉保等数名唐朝将领被越国俘虏。越国女将武明华爱慕张玉保，希望能结为夫妻。张玉保提出要武明华先杀死自己的丈夫田郡，再救出被俘的唐朝将领，一同回唐营。可是，在武明华满足了张玉保的各项条件，一同走到唐营近前时，张玉保却乘她不备杀死她，又割下她的首级带回请赏。一同逃出敌营的尉迟显德等人，都为武明华哀伤，不满张玉保这无恩无义之举。在与燕国的战斗中，依程四海的计谋，与燕国大将杨宝宏单独和亲罢兵。因张玉保仪表出众，于是派他入赘，与杨宝宏的女儿杨十娘结为夫妇。张玉保在敌营内毁坏了杨宝宏的法器，里应外合大败燕国军队。那时，张玉保反目为仇揪住杨十娘的头发，举刀要杀她。杨十娘哭泣着恳求张玉保，希望他念二人间曾有过的夫妻恩爱，留一条生路。张玉保毫不为其所动，挥刀将她劈为二截，又割下她的头带回唐营请赏。这件事，使包括李天皇帝在内的唐朝众人，无不厌恶张玉保的心狠歹毒。

在"五传"中,张玉保在赵明兰面前的反复无常,杀死救命恩人武明华和曾为夫妻的杨十娘,都是发生在他专横朝政,成为奸雄之前的故事。作者将张玉保年青时候个人品质上的污点作为伏线,引发出他后来的成为奸臣,这构思也是比较成功的。古代蒙古族十分看重个人品质。即便在复杂政治风云中或你死我活的战场上,也不改变这传统的人物评价标准。这在《蒙古秘史》及后来的许多历史传记文学中,都能够得到印证。"五传"中的张玉保形象,也反映出蒙古族传统的人物评价标准。同时,从《全家福》、《尚尧传》中有品质污点的张玉保,到《契僻传》中成为奸雄的张玉保,小说中这一人物形象的演化过程,也证明作者在构思和动笔之初,确实有过总体设想,而且是按"四传"的框架设想的。

## 三、李天皇帝

"五传"中,先后塑造出了紫辉、李天、李宁等几位封建皇帝形象。他们的共同特点,是青年时励精图治,开明有为,为维护唐朝社稷做出重要贡献,后来便贪恋酒色,宠信奸臣,成为引发社会动荡的昏君。在关于这些帝王形象由开明到昏暗转变的描写中,包含着作者对封建社会"治"与"乱"循环的某种朦胧意识。

在上述几位皇帝中,李天是小说中情节最多的一位。他生于章德十一年,卒于秉肃五年,曾统帅军队征东辽、平越国、讨燕国,是一位几经沙场的皇帝。有关李天的故事,贯穿"五传"中的前"四传",即《苦喜传》、《全家福》、《尚尧传》、《契僻传》,长达六七十年之久。李天生于忧患时代。他的父亲紫辉皇帝,那时已失去青年时代的锐气,宠爱美貌的富显妃。李天的母亲张贵妃,在生下李天后,被富显妃指使人用掉包计将李天丢入金龙池,又将一只无羽鸟雏放在张贵妃身边。张贵妃以生下妖孽的罪名,被逐出皇宫,遭受万般磨难。只是因为受到上天佑护,被丢入金

龙池的李天才被正宫杨皇后手下人发现,又被杨皇后谎称为自己所生,收养起来。李天长到少年时,杨皇后被富显妃用毒药毒死。富显妃又罗织罪名罢黜李天的太子名分,贬为盖王,逐出京城,镇守潼关。东辽国犯唐,富显妃及其弟富虎,欲借刀杀人,鼓动紫辉皇帝派李天东征,却只给他十万老弱兵丁。在东辽战场,李天被困粮绝,唯以宰马为食。幸有薛嵩率领的援军在危急时刻赶到,终于打败辽军。在众忠臣勋将的力主下,李天也重新被立为太子。

未久,又有越国犯唐。李天那时朝气奋发,主动请求率师征讨。其间,京城发生巨变,奸臣富虎废除紫辉皇帝,立李天兄弟富显妃之子李平为皇帝。消息传来,随征的勋臣也拥立李天登基。在一次战斗中,唐军溃败,李天只身流落到蔡桑河,身无分文,只好自称落第文人,给一位员外做管帐,后来竟被转卖。可见,李天青年时代也十分艰辛。

燕国铁松海犯唐,李天皇帝决定御驾亲征。在沙场上,李天能置生死于外,经常身先士卒,冲锋陷阵。对战死的将士,他亲自祭奠致悼,降旨优恤家属。他还注意施恩惠于被俘的敌方将士,深得人心。书中称赞李天皇帝虽然年青,却能以贤德服天下,以宽仁得文武大臣之心。唐朝军队被困牧鹿之野,四周是高山险关,中间是大片平原。敌人坚守险关,静候唐军粮绝。唐朝士兵,忍受不了饥饿,偶有夜间私自逃走的,总是被守关敌人捉住,在嘲笑“饿鬼”之后斩首。李天皇帝自觉已至绝境,劝将士们丢弃自己,设法逃命,“不要为我一个人成为荒野之鬼”。将士们深为鼓舞,更加坚定了共存亡的意志。唐朝几十万大军,经过反复拼杀,最后仅有两万人保护着李天皇帝突围出去。那时的李天,乃是唐朝军队的灵魂,如果没有他恩义的感召,唐朝军队很难避免全军覆灭的命运。

唐朝与燕国的战争,持续七八年之久。旷日持久的战争,渐

渐磨损李天的锐气，终于露出贪恋女色的昏君端倪。在与燕国大将杨宝宏交战时，敌人向他献美女，以离间唐朝君臣，他竟然不顾众勋臣反对，接受美女，做出使众勋臣寒心的事情。他一见那美女，“不由得魂飞魄散”，立即封为贵妃，又封其养父为太师。众勋臣见那情景，都说“如今的皇帝又蹈老皇帝覆辙了”。耿直的秦龙暴跳如雷，大声责骂，李天竟然下令要杀他。薛嵩、秦龙、罗孟、柴肃隆等将军，见李天日夜与那美女在后帐享乐，不过问战事，气愤之下，纷纷要求解甲归田。李天心中只想着那美女，竟然不顾大敌在前，同意他们各回各乡。只是由于军师徐西里将计就计，劝那些说要回乡的将军们明里走，暗中等待时机，才终于取得战斗的胜利。否则，李天也会如同《青史演义》中的旺楚克汗，在纵情酒色中被俘虏。可见，李天已是昏庸得置个人生死于外了。

在《契僻传》中，李天又纳奸臣张玉保的女儿张桂兰为东宫贵妃。他贪恋张桂兰美色，每每与张桂兰淫乐数日才上朝一次，朝中诸事都听凭张玉保裁定。驻守燕国的燕平王李昆痛惜“曾经开明的皇帝，如今又重蹈先皇旧辙”，上疏请李天改邪归正。李天却罢免了支持奏疏的丞相岳升。李天的母亲太后张月英，听说他宠信奸臣，迫害忠良，又目睹他在后宫与张桂兰划拳饮酒，全然不顾上下之尊，心中十分痛苦。她举古人之例，又讲先皇的覆辙，叙说自己因先皇不明“蒙冤受难，双目失明，行乞于百姓之中”的苦难经历，劝说李天改邪归正。李天听过后，却让人调查是谁向太后报告了这许多事，又要残暴处死五十名无辜的御林军。镇南王薛郜出面劝阻不可如此滥杀无辜，李天竟下令将薛郜也处死。只是由于同族岳王李宪章，盛怒之下杀死监斩官，这才保全了薛郜的性命。

李天如此昏暗，自然不会有好下场。唐契双方罢战议和时，在众将领的一致同意下，将李天打入冷宫，推举他儿子李宁做了

新一代皇帝。

“五传”的作者，通过塑造李天皇帝形象，又辅助以李紫辉、李宁两位皇帝的形象，传达出对封建时代最高统治者的批评态度。但是作者的关于封建皇帝的认识，有许多可能是来源于对清代蒙古王公贵族生活的耳闻目睹。他撰写“五传”，其中大约包含着对清代蒙古王公的劝谕。“五传”的作者对内地封建上层社会缺乏深刻了解，仅凭所接触到的内地通俗文学作品，还难以将李天等封建皇帝写得更加贴近实际。其明显的例证，便是小说中几位封建皇帝的生活经历和性格大同小异，促使他们成为昏君的原因也很类似。

李天形象的成功之处，在于其中的动态性。人物形象的静态性，即人物形象自始至终运行于某种框架之内，情节的发展只是使这人物形象的各层面次第得到展现，是小说中人物形象最易于出现的某种不足。在现实生活中，人的性格不仅有多个层面，而且随着环境的变化，各个层面的关系也会变化。不仅好人不是全好，坏人不是全坏，而且有些好人后来可能成为坏人，有些坏人后来也可能成为好人。“五传”中关于李天的性格描写，反映出作者对小说人物性格的变化，亦有较为独到的认识。

## 第五节 “五传”的文化底蕴

### 一、蒙古化的“唐代”人物

“五传”中出现数百个人物，主要人物大约也有几十个。如程公野、程四海、程忠乃、秦仁杰、秦龙、秦孙表、罗舒玉、罗孟、罗兴、罗强、薛嵩、薛郜、张郜、张秋亮、张玉保、佟留山、钟旭良、柴肃隆、尉迟嵩勋、尉迟显德、尉迟芳、徐云、徐西里、马林宪、段茂虎、富孟、富龙、富虎、李天、李平、李宁、岳宏、岳升、张月英、肖燕春、燕斗宪华、山宫花梅、张二姐、张三姐、邢苏安、殷庭凯、金茂

宏、邱凤、景颜朗等等。这些人物，多为在战场上拼杀的武将。他们之中有男有女，有忠有奸，可是在言谈举止方面却有类同化的一个特征，即粗犷刚劲有余而细腻柔和不足。他们之中许多人被称为"说唐"故事中人物的后代，取的是汉名，讲话也经常引述中原的历史或典籍，可是透过各类表象，又感到他们并非中原人，而只是一些被称为中原汉族的蒙古人。如同一个民族的演员演出另一个民族的戏剧，穿戴扮妆都是原样，台词也如原脚本，只是缺少原有的"味"，或者是变了"味"。

蒙古族著名学者罗布桑却丹在他的《蒙古风俗鉴》一书中，这样写蒙古族的性格："蒙古民族的性格和普遍的习惯是：先粗暴而后和缓，心好，气大。"又说："蒙古人的习惯是果断而急躁、英勇，不晓得用各种计谋与方法，更是不喜读书。重恩义，从命运，那颜属民代代如此，已成规矩。所管那颜即便坏，也认为是由缘分所定，仍然忠于他。如果那颜过于坏，另换别个那颜，也还是从原那颜的族内选择。从古代开始那颜代代相袭至今，属民也代代做属民至今。由此可以看出蒙古族的性格如何。重视君臣之义，出了许多佛心人。说好话求他什么都可以接受，如遇凶暴必更胜之。"① 尹湛纳希在《青史演义·纲要》中也说，蒙古人"性格虽然正直，但心胸狭窄，性情急，处事刚烈，思想闭塞……言谈暴躁傲慢"。又说蒙古族性格的长处是由"少麻烦"而至"忠诚"，位上者无"大奸大恶之失"，在下者少"阴毒暗箭之习"。以罗布桑却丹和尹湛纳希的理论概括对照"五传"中的人物形象，确实有相互印证的性质。

"五传"中的英雄人物，特别是武将，多数都有脾气大、易暴怒的特点。他们甚至因暴怒而昏倒在地，或者不顾及后果地大吵大闹，动起武来。仅在《苦喜传》前五回，就出现英王罗舒玉与

① 《蒙古风俗鉴》蒙古文本，哈·丹碧扎拉桑批注，内蒙古人民出版社，1981年出版。汉文译本，赵景阳译，辽宁民族出版社，1988年出版。

太师富孟、英王罗舒玉与皇兄义成王李紫顺、护国公尉迟嵩勋与皇兄义成王李紫顺之间,当着唐皇李紫辉面在至尊的金銮殿高声对骂大打出手的热闹场面。左太师徐云与右太师富孟指东宫以头为赌,罗舒玉奏请唐皇不要鼓励他们赌,而应从中调停。富孟却指责罗舒玉这是自恃功高,傲慢君主,有扰乱朝纲之心。罗舒玉立时大怒,抽出先皇赐剑追杀富孟。富孟指责罗舒玉有欺君之罪,确属血口喷人,但罗舒玉等不及唐皇和众臣表态,便舞剑要杀死富孟,也未免过于急躁了。富孟和义成王设计谋害罗舒玉,指使太监古兴在罗舒玉皇宫值班时,将他灌醉后引入后宫,铸成大罪。唐皇怀疑其中有人设谋,命带古兴上殿审问。义成王担心阴谋败露,奏请先处决罗舒玉。罗舒玉又大怒,先骂义成王,后骂唐皇,最后竟至愤怒地撞死在殿柱上。真是火气过盛,置生死如儿戏了。

富显妃以掉包计将张贵妃生下的太子换成无羽鸟雏,徐云输了赌。义成王奏报皇帝,欲取徐云的头。护国公尉迟嵩勋,站出来大骂义成王"狼心狗肺",要将"那狗砸成万段"。不待唐皇说话,义成王便怒骂尉迟嵩勋是"杀不尽的蒙古黑面贼",掷象牙笏打过去,又挥拳与尉迟嵩勋厮打。尉迟嵩勋更加暴怒,竟将义成王举起来摔死在玉阶上,随后也自刎身亡。尉迟嵩勋既不希望死,也不真心想犯这株连九族的大罪。在临死前,他还说"只可惜我那七岁的儿子尉迟显德,日后本是可以成为国家一员猛将的"。可是,他却因为不能控制自己的暴烈脾气,轻易送掉自己的性命,使儿子尉迟显德遭受百般磨难,妻子也被迫自杀,实在令人可惜。义成王也是脾气重少谋算的人。他并不是尉迟嵩勋的武打对手,只因咽不下眼前的一口气,便去与尉迟嵩勋拼命,使自己妄送了性命。在"五传"中,这类盛怒之下不顾一切的情节,比比皆是。唐皇上朝议政,多数都伴有君臣之间、忠奸之间的高声喊骂,乃至动武拼杀的故事。

"五传"中的人物,不仅男子喜爱暴怒,女子也同样刚烈易怒。《尚尧传》中,元帅薛嵩同时娶山英三姐、洪泉娥、洪兰英做夫人。这引起薛嵩原配夫人燕斗宪华的不快,二人当着唐皇李天和众大臣之面高声对骂。薛嵩盛怒之下谴责燕斗宪华不该在国家有难时,躲在家中享清福(那时,遇到劲敌,几次请燕斗宪华来前线,她因妒恨薛嵩娶新妇,拒绝前来)。燕斗宪华也怒火中烧,高声指责薛嵩不应该趁公务之便,娶几位妻子享乐。又说薛嵩无夫妻恩义,不孝敬父母,骂得薛嵩抱愧而去。在《羌胡传》中,反唐女将张三姐,不慎被唐朝女将肖燕春捉住。肖燕春问她"如今还说强话么"? 张三姐怒道:"被捉了又怎么样? 要杀就快杀。"肖燕春知道张三姐性情刚烈,便放她走。张三姐被释放后,心中很是不痛快,竟吊死在路旁树上。

在"五传"大小数百次战斗中,有许多将领被对方俘虏。可是,无论唐朝将领,或者反唐将领,被俘后多数都忠于故主,恪守自己人格,绝少为保全性命投降对方。即使那些阴谋篡国的奸贼,失败后也很少乞求活命,常常是在高声叫骂中引颈就戮。《全家福》中唐皇李天在处置俘虏和朝中奸贼时,越国丞相胡明公主动走出来,请先斩自己。李天称赞他是英雄,说过去忠于越国国王时的所为不能视为罪过,再三劝他归唐,他拒不接受,自己大步走向刑台。皇弟李平犯篡位之罪,李天念同胞之情欲赦免他。那李平却高声道:"大丈夫生在世上岂能惧死。只可叹不能向王松、薛嵩等贼子讨还仇恨!"其后,又推出阴谋篡国的奸臣富虎。唐皇李天怒骂一番后,又问他还有何话,富虎道:"我要夺取唐朝江山做一番事业是真。只因天命归你,胜了我。二强相争终有一负,更待何言! 事情已经做过,若怕死,算得什么大丈夫!"竟也如同《蒙古秘史》中的札木合,十分慷慨地赴死。

古人说"小不忍则乱大谋",又说"识时务者为俊杰","大丈夫能伸能屈",甚至主张"君子报仇,十年不晚"。"五传"中的人

物，显然不是按这样的思路考虑和对待问题。

"五传"中的战争故事，斗智场面少，斗勇、斗力、斗法术场面多，这很类同于蒙古族史诗中英雄与蟒古斯的斗争，却不同于《三国演义》与《水浒传》等书中的战争故事。"五传"中的奸臣们也经常在一起密谋做坏事。这些密谋活动，有时甚至是在酒席聚宴中，欲害谁，怎样害法，以及如何篡位等，都信口讲出，高谈阔论，很少吞吞吐吐，遮遮掩掩，既不考虑会被人听去，也不考虑内中有谁告密。他们如同生活在人烟稀少的草原上的人们，坐在四周一览无余的毡包中谈论密事，不必担心"隔墙有耳"的问题。在《苦喜传》中，富孟为着联络东辽，竟派出数百人的队伍，堂而皇之地保护着一百担金银财宝，从长安城浩浩荡荡出发给东辽王送礼。他还写亲笔信告诉东辽王眼下正是里应外合夺取大唐江山的好时机。虽行不义，却少于遮掩，不顾及授人以把柄。可见他办事粗放，胸无城府。

总之，"五传"虽然号称在讲内地的故事，其人物性格却是蒙古式的。在这些人物性格中，体现着当时蒙古族的审美理想，价值取向和行为方式。

## 二、清代蒙古社会生活的折光

"五传"描写的是唐代故事，可是由于作者对内地历史、文化和社会生活的不很熟悉，就难免夹带自己生活环境的痕迹。唐朝皇帝与属臣之间的关系，便是明显的例证。

在中国内地，很早便形成皇权至上的观念。君要臣死，臣不敢不死，皇帝对属臣是有绝对权威的。这与中国内地自周秦开始便形成大一统中央集权制是有直接关系的。蒙古地区则不同。直到清代，依旗而分的蒙古各部之间，也仍然存在彼此各行其政、各辖其地、各自管理各自属民的特点。皇权和集权观念，相对内地仍然是比较淡薄的。其状况，正如罗布桑却丹在《蒙古

风俗鉴》中所说:“自古蒙古各部落都官、民分清,各有各的属民,非常清楚。各部落的那颜,对自己的属民特别重视。”“蒙古人自古都有自己固定的那颜”,“各旗的旗民都要为自己旗的兴衰尽责”。

“五传”中的唐朝皇帝,经常不是至高无上的。他与手下大臣,特别是那些子袭父职的勋臣之间的关系,带有某种程度部落联盟首领与各部落首领之间关系的痕迹。例如,在《契僻传》中,程四海、秦龙、罗孟等人,各自镇守一方,按期朝觐和交纳钱粮,如同清代蒙古地区的旗札萨克。后来,程四海等不满于张玉保专权,拒绝朝觐和交纳钱粮,唐朝皇帝气得昏倒在地,却又无可奈何,已经如同史诗中主要英雄与其他英雄之间的关系了。契僻军长驱直人,长安城朝不保夕,李天写信给程四海,自称“昏君”,恳请程四海发兵救驾,程四海却要他到伯帝城避难。唐契大战后期,契僻国国王李平和唐朝皇帝李天都表示愿意接受议和的建议,程四海等为着要给秦龙报仇,坚持不同意,李天皇帝也只得由他们去。可见,李天在程四海等人眼中,并没有至高无上的权力。

最为有趣的是唐契两方的议和会议。那是一次双方重要人物都参加的会议,共同商讨并共同决定战后各项事宜,其情形很类同于古代游牧民族部落联盟的首领会议。李天和李平居上首,却无权主持会议,会议由两个外藩王主持。一位是大佛国国王秦承,一位是海王孟周公。他们提出具体建议,随后一项一项征求在场诸人的意见。秦承提议要李平到秦龙棺前致祭,将唐朝奸臣交李平处置,将双方其他罪人交秦孙表处置,赐封功臣,抚恤遗孤,让兵丁各自回家,免五年兵役,然后问众人意见。众人都起身举手,说“情愿听从”,于是便形成了最高决议。孟周公则先说自己已经“效力于几代皇帝”,又讲述治乱历史,最后说“老朽我目睹六十六年变乱,认定其过失皆在皇帝”,不待皇帝李

天开口便作出了历史结论。接下去，姚王李宪章以“皇帝宗族之长”的身份，提议要“定皇帝之罪”。其后，经程四海提议，请李宪章和李平先确定由谁承大位。李平提出由太子李宁承位，众人又起身举手表示赞同，便决定了封建最高统治权的移交问题。李平和李宪章商议后，又提议让李天“做太上皇，充入后宫，三年不得见众臣”，众人再次表示赞同。

这是一次回顾历史教训和决定国家命运的会议。在这次会议上，李天皇帝由于失德，已经完全降到只能听凭处置的地位。会议上也有几位关键人物，如秦承、孟周公、程四海、李宪章、李平等，但最终的决定权却是全体与会者的意见。会议只有朦胧议题即处理战后事宜，更为具体的内容，都是随着会议的演进逐步提出的。这次会议的被写入“五传”，可以说既是对古代游牧社会军事民主制的曲折追忆，同时也包含着对清代皇权专制的不满和对新的民主制度的朦胧向往。

“五传”中的唐朝皇帝，还经常显露出清代蒙古封建首领的痕迹。在清代，蒙古各级贵族都有自己的属民，他们的身份是世袭的。旗札萨克无权夺走所管辖贵族的属民，即使某贵族被削爵，其原有身份也要由其子或宗族中人承袭。这就决定了旗札萨克的权力是有限的，他与所管贵族之间也会形成一定程度的平等对话关系。在“五传”中，君臣之间经常会发生为某件事的大声争论，大臣当面斥责皇帝是昏君，也不是总被治罪的。在《苦喜传》中，徐云与富孟当殿赌头，紫辉皇帝不仅不劝阻，反而建议要他们立字约。后来，富显妃使用掉包计，使富孟赢了赌，众臣在金銮殿吵成一团，徐云解衣去带，请归故里。这时，紫辉皇帝反而十分认真地问“设赌的事该如何”！可见他对设赌类的游戏是十分感兴趣的。这一情节，很明显是临摹于作者耳闻目睹的蒙古王爷。那时的蒙古王爷，远离京城，平时没有很多政事可议，闲而生烦，所以自然会对这种涉及信义的游戏类事十分认

真。

小说中的唐朝皇帝,有时还会与将士一同饮酒作乐,乃至大醉。《全家福》最后一回,李天皇帝在光禄寺举行大宴,恩赏诸王与有功之臣及其夫人们。在宴席上,皇帝先与皇后自己斟酒饮过之后说:"今日之宴非同寻常,莫分君臣上下,只讲那些想说的,只作那些想作的,大家快乐。"于是豪饮起来。半日之后,皇后令侍女取过琴,自己弹奏,皇帝李天率先引吭高歌。李天自己唱完后,兴犹未止,又问谁能随皇后的琴音高歌,于是又有罗孟的妻子——武艺十分了得的山宫华梅,薛嵩的妻子——善于法术的燕斗宪华,先后随琴高歌。君臣之间呈现出一派无拘无束、其乐融融的景象。蒙古族自古有喜爱聚宴欢乐的习俗。在这样场合里,尊卑上下的关系往往不很严格,容易形成共同豪饮高歌的欢乐融洽气氛。"五传"中的皇帝,还有一个习惯性动作,即遇到高兴事便"拍掌大笑","拍膝大笑",憨态可掬,不事造作。这动作,大约也是作者从蒙古王爷们身上临摹到的。

狩猎也是"五传"经常写到的娱乐活动之一。《苦喜传》第六回,说唐朝明实皇帝曾在洋水河设大猎。在这次狩猎活动中,张邯、徐云、罗舒玉、秦仁杰、尉迟嵩勋、刘宁、程公叶、马林宪、王宾、铁亮等十人结拜为兄弟。这十人,都是唐朝的重臣,他们一同跟随皇帝狩猎,说明此次围猎活动的规模十分浩大。《苦喜传》第三十四回,为躲避朝廷追杀,隐姓埋名的尉迟显德,在新居地仍然十分喜爱打猎。他养着一百多只凶猛的鹰犬。这些鹰犬,要村中各户轮流喂养。人们都称他为尉大王。有一次,他带着众鹰犬和五十多人出门打猎。但家中留下的狗,也还是多达三十余条。中午时节,群狗由饥饿而嚎叫厮闹。尉迟显德的夫人华松莲问这天是轮谁家喂狗,又怒气十足地说:"这一差事,几年之内才轮到一次,如此懈怠,今后又该如何!"于是带上家丁,便要去教训那当值的人。那人原是开店的,正为客人做"羊肉疙

猪汤",见华松莲带家丁来,跪在地上请求开恩,但华松莲还是命人将那汤盛走喂了狗,又说"你的客人能有什么大事,群狗饿着才是大事"。"五传"中很少写这类日常琐事。可是这节由喂猎狗引起后来冲突的情节,写得却很具体可感。这反映出作者对狩猎活动的特殊兴趣。

《苦喜传》第三十七回,有一节致休在家的徐云,带着两位侄子和家丁,牵狗托鹰,以打猎为名截获富虎心腹的情节。徐云是汉文"说唐"中徐茂公的后代,善观天文地理,通晓玄机,属于文质性人物。可是他显然也有喜爱打猎的习惯,所以才有上述的情节。《契僻传》第三回,写唐皇李天在临潼峪设猎,出动御林军五万人。李天亲自率文武百官沿山做成大围,张弓搭箭,各显本领。《羌胡传》第一百九十七回,军师钟旭良奏请李宁皇帝行猎:"如今已是八月中旬,帝亲自祭奠祖先,设秋猎,与众臣游乐如何?"李宁皇帝说:"如今众卿等勤勉,天下太平,正该狩猎玩乐。"于是择吉日,率领文武百官和三千御林军,又加上太子和百官子弟,挎着撒袋,牵着狗,托着鹰,出城祭祖和围猎玩乐。在驿站,他们还设宴饮酒,尽情欢乐。次日,在临潼峪设围,文官武将都到围中射猎。这两次围猎,规模很大,不仅武将射猎,文官也射猎。清代,蒙古地区的文官主要是笔帖式。按规定,考取蒙古笔帖式不仅要经过文试,也要经过武试,即骑射。那时,清朝皇帝也常在承德等地设大猎,邀请蒙古王公参加。"五传"中几次写唐皇设猎,文官亦跃马驰骋猎场,乃是清代蒙古社会生活的曲折反映。

关于"五传"的文化底蕴,还应该提到的一点,是其中的皇帝和年号问题。"五传"中出现的唐朝皇帝李紫辉、李天、李宁及明宗,分别被说成是唐高祖李渊的八世孙、九世孙、十世孙,乃至十一世孙。可是,历史上李渊的后代中并没有这些人,更不曾有过这样的几位唐朝皇帝。他们都是作者虚构的。大约是为着使读

者增强读"史"的感觉,同时也为使系列小说的各部能如同长篇英雄史诗的各部之间那样,通过某种形式牢固地组合在一起,"五传"采取编年体式的叙式结构。从《苦喜传》开始到《羌胡传》为止,小说中先后出现"章德"、"杰绍"、"宪平"、"宪武"、"泰永"、"秉肃"、"永大"等年号。这叙式结构,无疑是极大地扩充了"五传"的故事容量,使它能够在包纳大量战争及忠奸相争故事时,作到有条不紊和前后有序。可是,这些年号也都是唐朝历史上不曾有过的,是由作者虚构出的。这两种情况都不符合汉族讲史演义类小说的传统。有一部名为《粉妆楼》的汉文小说,曾经在一两处提到故事发生在虚构的"大唐乾德"天子年间,但它已不属于历史演义类小说。甚至可以说,不仅汉文历史演义类小说,即使在汉文其他类小说中,也不曾有过如同"五传"那样反复写出历史上不存在的皇帝和年号的情况。

朝代、皇帝和年号,乃是中原历史在时序方面的主要框架,容不得丝毫含混和舛误。在中原地区,如果一部小说名为讲述历史故事,却构造出许多不曾实有的皇帝和年号,就会与历史常识相悖,因而也难于为人们所接受。"五传"作者却无忌于此。这不仅出于创新精神,而且是因为他知道自己的小说所面向的是那些对内地历史文化知识感兴趣,却又缺乏深层沟通的清代蒙古族读者。"五传"说的是唐朝故事,小说中有大量汉语音译词汇。因此,"五传"究竟是汉文小说的译著,还是蒙古族的新作,曾经有过不同见解。但是根据"五传"的文化特征,特别是关于唐代皇帝、年号的大量虚构写法,可以确认它确属蒙古文人的新作。

## 第六节 《平北传》等其他故事本子新作

### 一、《平北传》

《异说唐朝平北传》,十卷,蒙文手抄本。北京图书馆、内蒙古自治区图书馆、内蒙古社会科学院图书馆、内蒙古大学图书馆均有藏本。在国外,蒙古国国立图书馆亦有藏本。该书叙花木兰代父从军故事,但与《隋唐演义》、《唐宫历史演义》等汉文小说中花木兰故事,与《代父征》、《木兰从军》、《花木兰》等内地专叙花木兰故事的剧目,以及郝艳霞、王润生近年根据传统大书编写的《花木兰扫北》颇不相同。[1] 经过比较,可以确认这部《异说唐朝平北传》(以下简称《平北传》)乃是蒙古文人取材汉族文学作品中花木兰故事的再创作。创作年代大约在十九世纪后期,作者已无考。[2]

花木兰的故事,在汉族中有悠久的流传历史。花木兰那代父从军,不畏艰险,勇往直前的精神,那历经沙场,在建功立业方面胜过男子的事迹,对封建时代男尊女卑观念无疑是一种大胆的蔑视,而对当时被压迫广大妇女则具有强烈的鼓舞作用。在中原,花木兰这个人物,如同《三国演义》中的关羽、张飞、诸葛亮,《水浒传》中的林冲、武松、李逵、鲁智深,《西游记》中的孙悟空,早已成为妇孺皆知的文学形象。花木兰故事的传入蒙古地区,经过重新创作而出现《平北传》,更加说明这个故事确实具有很强的吸引力。

《平北传》的故事情节,主要围绕塑造花木兰的性格、叙述花木兰的功业逐步展开。花木兰是《平北传》的中心人物。她在平北战争中发挥的作用,是比相同题材许多汉文作品更为突出的。同时,一部作品主要围绕一个人物的活动展开,这在蒙古故事本子新作中也是少见的。

《平北传》借助一系列细节描写,刻画出一位刚毅勇敢、武艺

① 《花木兰扫北》,郝艳霞、王润生整理。黑龙江人民出版社,1988年出版。
② 参见扎拉嘎《蒙古文花木兰故事——〈异说唐朝平北传〉》。《民族文学研究》,1997年第1期。

超群、智谋出众、能够承担重任、为解除父忧和保卫社稷不惜献出自己青春年华的巾帼英雄形象。作者没有拘泥于以往的汉文花木兰故事,而是发挥自己的艺术想象力,进行了大胆的再创作。他从蒙古族的审美理想出发,重新塑造花木兰形象,将她描绘得美丽多情,又朴实豪放。

在《平北传》中,花木兰首先是一位深明大义、刚毅坚强、不畏艰险、乐于奉献的女中豪杰。面对年迈的父亲、幼小的弟弟和紧急的征兵命令,正是在这关键时刻,她挺身而出,决定女扮男装,代父从军,以解家庭之难,以救国家之危。同时,她又十分富于感情,不忍心看到年迈父母哭泣离别的场面,所以暗中安排妥当,夜间离家从军。《平北传》用较多篇幅描写花木兰从军前的准备过程,不同于《花木兰扫北》等书中的简略描写。其中,特别值得提叙的是花木兰给未见面的公公写的一封信。① 在信中,花木兰诉说自己因为不忍心让年迈的父亲到边关,冒枪林箭雨,经北地风霜,所以才代父从军。她希望公婆能支持自己的做法,代自己安慰年迈的父母。作者通过构思花木兰临行前的这封信,向读者交待她那时已是出阁待嫁之际。她代父从军,也就意味着牺牲自己的青春年华,放弃近前的婚嫁之喜。作者没有用简单化方式,仅局限于描写激烈残酷的战争故事,冲淡代父从军给花木兰心理上留下的悲凉。小说多次描写花木兰在前线如何思念故乡,感叹青春飞逝和自觉有负未婚夫王庆云等情景。这些描写,不仅使花木兰富有人情,而且更加显示出她为国为家所做出牺牲之沉重,衬托出她代父从军的不易。

《平北传》以主要篇幅描写花木兰的智慧和勇力。在长安的比武校场,花木兰先在马上演试一番长枪,然后又演试五十步之外马上射铜钱。只见她先后两支箭射在同一个铜钱眼内,第三

① 这一细节,反映出作者对内地封建礼教的无视或不了解。按内地封建礼教,未过门儿媳给未见过面的公公写信是不合适的。

支箭飞出射断挂铜钱的线，使在场的众将士无不惊叹。元帅王君珂甚至击掌高声喝彩："有花将军在，何惧草寇！必如芟草切菜般一扫而尽！"在征讨昆仑山郝虎的十二年艰苦战斗中，[1] 花木兰果然不负众望，立下赫赫战功。昆仑山神虎将军宋新，貌如恶魔，声似雷霆，身躯庞大，力举千斤，只用一个回合便生擒唐朝左护将军王云，使众唐将皆为大惊。花木兰出战后，与宋新大战五十回合，最后用回马枪将他挑于马下。宋新从马上落地之势，竟如铁塔倾倒般沉重，可见其勇力的不凡。红叶关守将赵昆武艺也十分高强，还被郝虎封为齐天大王。唐朝先锋马明河与赵昆大战二百回合，终被赵昆击落马下。在这危急时刻，花木兰张弓搭箭射中赵昆左肩，救下马明河。昆仑女将宋联珠和苗娥华，均武艺出众，唐众将不能敌，最后也被花木兰打败。

花木兰不仅武艺超群，而且精通兵书韬略，智慧非凡。唐军初到摩天岭，攻关失利。先锋马明河不听花木兰建议，将军营扎在敌人关下。花木兰根据马明河扎营处所，料定敌人是夜必会偷营，于是安排自己的部下准备迎敌。那夜，敌人果然来偷营，只是由于有花木兰的防范，马明河才保住性命。摩天岭地势险峻，唐军久攻不克。后来，也只是由于花木兰亲自到敌后探查地形，又设计捉住摩天岭守将，这才得以攻克。

《平北传》中的花木兰，还是一位孤胆英雄。唐军进攻至红叶关后，再次久攻不下。监军柴绍建议派一名胆大心细、善于言辞的将军做说客，前往红叶关说服敌人守将献关。正当柴绍为没有人能承担如此艰巨任务而发愁时，花木兰站出来表示自己可以去，"即便是赴汤蹈火，也决不退缩"。王君珂认为花木兰已经先后数次打败红叶关守将，早已使他们怀恨在心，此行太危险

---

[1] 在《平北传》中，与唐朝为敌的是不见经史和汉文众花木兰故事的"昆仑山豹子头郝虎"。郝虎及文中其他未见汉文史传、小说中的人名、地名，均据原手抄本音译。

了,因此不同意她前往。但是,花木兰想到这次去红叶关事关重大,坚持要以"不入虎穴,焉得虎子"的大无畏精神,前往探关。在她的坚持下,元帅王君珂终于同意她前往。在红叶关,花木兰没有能够说服敌将赵昆献关,还被他囚禁起来。但是,在赵昆之妹魏霞公主帮助下,却探得敌情,逃回唐营。根据花木兰提供的情报,唐朝军队不仅避免了一次可能遭受到的重大挫折,而且攻下了红叶关。

《平北传》既注重刻画花木兰的智慧和勇力,同时也不回避描写她在困难和危险时刻复杂的内心活动,从而使她的形象更真实和富有生活气息。在激战之闲暇,花木兰会在灯前整宿静坐不眠,由思念家乡而两眼泪水长流,显示出她那来自女性的柔弱。在大雪纷飞时节,她也会由倍感北方的寒风刺骨,想到依偎在父母身边时的舒适生活,又流露出一种童稚的娇态。她也经常想到自己的未婚夫,又为延误婚期而深感内疚。为夺取战争胜利,花木兰主动要求去红叶关做说客。可是真走到关下,看到那险恶的境况,她内心也不平静,只是出于"心中害怕也无奈",才又鼓足勇气向前走去。在魏霞公主帮助下,花木兰从敌营逃出,经由寒风涧返回唐营。那寒风涧是一条非常难走的路,花木兰迷失方向,数天数夜走不出去。那时,两边松柏遮天蔽日,分辨不清白天与黑夜,加之虎啸狼嚎,饥肠辘辘,恐怖万分,痛苦至极。花木兰在万般无奈之下,还曾经想到以死来结束眼前的困难。只是因为那匹通人性的战马,跑过来驮起花木兰已经悬空吊在树上的身躯,她才又想到这样死去将会给唐朝军队带来难以挽回的挫折,谴责自己的怯弱,鼓足勇气活下来,终于走出寒风涧,向王君珂等报告敌情,打败了红叶关的守敌。英雄也是血肉之躯,何况花木兰又是一位年青的姑娘,她在面对困难和死亡威胁时,内心涌起各种波澜,也是符合人之常情的。《平北传》作者,能够绘声绘色地描写花木兰在困难和死亡威胁时的心理活

动，使花木兰形象兼具了孤胆英雄和柔情女性的双重特征。

矫健马上，勤劳毡包，豪放朴实兼宽厚温柔，是古代蒙古族妇女的优秀传统。还在《蒙古秘史》中，就已经出现关于阿阑豁阿、诃额仑等杰出女性的生动记载。在明代，又有满都海夫人和三娘子的英雄事迹，广为流传至今。罗布桑却丹在《蒙古风俗鉴》中，亦称赞蒙古族妇女“素质好”，“从古至今出现了许多有远见、待人大方的著名女子，蒙古族不失古俗全在妇女。”《平北传》致力重新塑造花木兰形象，使她更饱满和富于生命力，与蒙古族的文化传统、审美心理，特别是关于妇女的认识之间，无疑存在着不可分割的联系。

《平北传》是一部以花木兰为中心人物的战争题材小说。但是，在小说中却贯穿着反对战争、向往和平的基本倾向。征兵命令传到花木兰家时，恰逢其父花弧过寿辰，于是原本欢乐的气氛被一扫而空，代之而来的是花弧与夫人面对面哭泣。作者借助结构上的这安排，通过对比，揭示出战乱和征兵给人民带来的灾难。其中，夫人指责花弧年青时不听劝说，没有致力“学习文字本事”，却“加劲练习跳跃、抛布鲁”、想“要做将军”，以致“如今灾难临头”等话，明显包含了对清代在蒙古地区推行军政合一的盟旗制，要求男子皆以骑射为本等政策的不满。

《平北传》还多次描写军旅之苦，进一步传达出在当时蒙古地区普遍存在的厌战情绪。例如，有一次唐朝元帅王君珂漫步军营时，便听到士兵们的如下议论：

> 一位说：“我们前世做了什么罪孽，这世遇上军差，真要被冻死呢！”又一位说：“郝虎那贼，还有元帅为头的，令我们如此遭罪，必不能得好死！”……又一位说：“在家时节，躺在炕上不动，指使着老婆孩子，尚且闲生烦恼。在这地方，就是冻死，向谁发脾气。”又一位说：“何时何日能离开这寒冷的地方，真要求神拜佛，不再来这地方。”

这是一段很有生活气息的情节。士兵们口中所述,都是日常家谈,少于加工,却十分真实鲜活。通过出自士兵口中的这些话,使军旅生活之苦,士兵们对战争和军旅生活的厌倦都跃然纸上。而且,他们诅咒的不仅有敌人郝虎,还包括自己的元帅,更可见他们的厌战情绪已到何种地步。

《平北传》的一些情节和地名,与另一部故事本子新作《紫金镯》有雷同。如两书中都写夺取红叶关、摩天岭等故事,都有寒风涧这个地名。还有一部故事本子新作《寒风传》,出现了与寒风涧很接近的地名寒风关。这说明,《平北传》与《紫金镯》及《寒风传》之间,存在着相互影响的关系。

## 二、《寒风传》

《大唐寒风传演义》(以下简称《寒风传》),十六卷,每卷五回,总计八十回,蒙文手抄本,藏内蒙古社会科学院图书馆。创作年代大约在十九世纪后半叶,作者已无考。

《寒风传》是一部托称讲唐代历史的演义小说,在体例及撰写手法上与"五传"比较接近。小说叙述唐朝第十三代皇帝李伯舜,[①] 因贪恋美色被奸臣乔松篡国,其子唐朝第十四代皇帝李新,在"说唐"众英雄后代的辅佐下,终于歼灭奸臣,夺回大位,又打败南辽入侵的故事。[②] 然而,唐朝历史上并不曾有这样一段往事,在汉文"说唐"故事中也尚未见到有这样一部故事。再加之对小说风格的判定,可以确定《寒风传》是蒙古文人的创作。曾经有一种说法,称《寒风传》承续"五传"之《羌胡传》。根据对两书故事情节的对照比较,可以认定这说法并无根据。《寒风

① 文中人名、地名、朝代年号等均据蒙古文抄本音译。

② 中国历史上有东辽、西辽之说,即在内地小说中亦未见有"南辽"国的说法。《寒风传》中的"南辽",纯属作者虚构。

传》乃是一部独立的小说，与“五传”存在个别情节的因袭，但不能归为“五传”的续篇。

就人物关系而言，《寒风传》的近亲乃是汉文“说唐”类小说《粉妆楼》。《粉妆楼》全称《粉妆楼全传》或《续说唐志传粉妆楼全传》，现藏最早版本为嘉庆二年(1797年)宝华楼刊本，这大约也即是它的成书年代。小说叙说“说唐”故事中罗成的后代罗增，马三保的后代马成龙，秦琼的后代秦双，尉迟恭的后代尉迟庆，徐茂公的后代徐锐等人受奸相沈谦迫害，他们的儿子罗灿、罗焜、马瑶、秦环、尉迟宝、徐国良等奋起反抗，与裴元庆的后代裴天雄，谢映登的后代谢元，程咬金的后代程佩等聚义鸡爪山，树起“报国安民，除奸削佞”大旗，讨伐沈谦，后又大败鞑靼国的故事。《粉妆楼》被认为是汉文“说唐”故事中最远离史实的一部。清代，曾有蒙文译本流行。还可以这样说，《粉妆楼》是汉文“说唐”故事中离蒙古故事本子新作“说唐”故事最近的一部。《粉妆楼》中的主要英雄，多是《说唐全传》中英雄的后裔，又托出唐代并不曾有的“乾德”年号，便是极重要的例证。这说明《粉妆楼》在启发蒙古文人创作“五传”等故事本子新作中，应该产生过极为重要的影响。

《寒风传》在开篇时，便交待了与《粉妆楼》的承续关系。现仅摘其要点如下：

> 那时，天下太平，四夷和睦，朝廷文有徐国良、裴月、马瑶等管理国事，皆秉周、奭二公之德。武有秦环平定外藩，怀孙武子之谋(徐国良乃徐茂公十二代孙，裴月乃裴文豹十一代孙，马瑶乃马三保十二代孙，秦环乃秦叔宝十二代孙)。朝内贤臣云集，共理国事，遂大治。前数年，鸡首地方，庄禾受灾，百姓艰难，贼盗蜂起，竟成大乱。府县官员不能平抚弹压，鞑靼也乘机反叛。在山东鸡首山，罗灿等人组建义军，与马庆汇合，奋力攻破二关，浴血沙场，直达鞑靼边关。

又捉拿沈谦、侯登之流相互勾结的奸党，安抚百姓，平定了国家。帝由是看出众人的刚直忠信，尽授要职，贵掌朝纲。那一段历史被称为"望江楼"。

在这节文字中，明显有许多讹抄或误译之处。如"鸡爪山"作"鸡首山"，"粉妆楼"作"望江楼"，马瑶作马庆等等。但《粉妆楼》的故事大要和主要人物，却已是交待得十分明确。《寒风传》这一与《粉妆楼》承续关系的清楚交待，对通过比较探讨蒙古故事本子新作的创作特点，是具有十分重要意义的。

《寒风传》与其他蒙古故事本子新作相比较，一个重要特点是注重塑造谋士形象。小说中出现了韩玉、苏全、徐袁平、伯苏望、诸袁美等数位智者的形象。这些谋士人物，在借鉴内地小说中韩信、徐茂公、诸葛亮等人物形象的同时，又不乏自己的个性。

唐朝军队的军师韩玉被称为韩信的后代，有姜尚子牙、张良子房谋略。在被聘请出山之前，他如同诸葛武侯，过着隐居生活。受奸臣乔松迫害的罗灿、程忠宝等人，在鸡首山建立讨伐奸逆的义军后，徐原平受托到武华山请韩玉做军师。只见那武华山云雾缭绕，松柏长青，百鸟争鸣，鹿麋奔走，翠竹摇曳，溪水淙淙，奇石嶙峋，确实是一处风景宜人、修身养性的好地方。那时，韩玉正在茅屋抚琴吟歌。徐原平向韩玉献上礼品，讲明来意后，韩玉称赞他们建立义军反抗横逆是善举，但拒绝出山。于是，又有二请，仍未出山。最后，已来到义军大营的太子李新，仿古代周王请姜子牙的故事，备好车辇，亲自前往请韩玉，韩玉这才接受邀请，做了义军元帅。他们还联络青州涵国王秦苏龙一同出兵。① 在韩玉建议下，太子李新乘奸臣乔松率军出城迎战之机，微服入长安，在众勋臣帮助下见到父皇李伯舜，陈述乔松等诸奸

① 在"五传"中，秦龙的后代被称为"涵盖王"，也镇守青州。

臣的不轨行为，使李伯舜终于醒悟，于是一举铲除奸逆。

其后，韩玉又协助太子李新征南辽国。在夺回被辽兵占领的成都时，韩玉采用围而不攻的战术，先消灭敌人的外围，又设伏兵于敌人的归路。南辽大将淮苏虎，听说城外策应力量已被消灭，城内几十万南辽军成了瓮中之鳖，只好弃城逃走。在宏强山，南辽军被韩玉的伏兵打得溃不成军。

知微知彰，谨慎小心，是韩玉用兵的一个重要特点。在向淮阳进发时，为防止辽兵埋伏，韩玉建议分兵二路，并嘱咐南路军统领秦苏龙小心行事。韩玉与太子率领的北路军至兰松关后，只见辽营虽然旗帜如林，却不是主力，于是断定辽重兵必在南路军经过的泰阳山。他立即带一支部队赶去支援。那时，秦苏龙经受不住部将孟寿公等嘲笑他怯弱，率大军入泰阳山峡谷，果然中了辽军埋伏。正在危急时刻，韩玉率兵赶到，才解了围。与此同时，统领北路军的太子李新，也不听韩玉临行前要他们按兵不动的嘱咐，率兵出击，被赶来支援辽国的越羌、肖瀚两国军队打败，诸将纷纷逃命。也是韩玉从南路军及时赶到，才稳住唐军。韩玉又命徐原平率军出发，声扬直捣越羌、肖瀚二国，却在其归路设了埋伏。待二国军队回救本国，行至虻牛河时，遭到唐军伏击，大败。辽国大将淮苏虎死守淮阳城，唐军久攻不下。韩玉扮做道士，潜入南辽国都城，游说淮苏虎有反心。辽王听到民间传闻后果然中计，召回淮苏虎，并将他逼死。于是，唐军顺利攻取淮阳城。

谋士诸袁美被称为诸葛武侯后裔。作者不解“诸葛”是复姓，因此为他取名诸袁美。那时，韩玉尚未出山。淮苏虎率领南辽国大军夺取成都城，又渡过淮河(小说中有许多这类不符合实情地名)，襄阳已成囊中之物。负责守城的诸袁美，致信淮苏虎表示愿意献城。淮苏虎率大军来到城下，只见城门大开，街道清静，城墙上已立起辽国旗号。又向城里张望，似有伏兵。守城唐

将命人击鼓鸣乐,迎淮苏虎入城。淮苏虎心中大疑,入城怕中伏兵,强攻又顾虑会蒙受悔约的恶名,只好说今日原不准备入城,且将士皆南方人,"驻扎淮南,感觉离家乡近一些,利于稳定军心"。于是下令撤军。诸袁美深知淮苏虎为人刚正,治军细心,便利用他性格特点,设计这"空城计"。

谋士伯苏望率军夺南平关又是另一番计谋。他与大将尉迟文豹等人到南平关后,观察一番地形,便叹说这关如此坚固,我们是攻不下的。于是,终日饮酒,谁劝说他,就怒骂谁。一次酒醉后,他无缘无故地下令将一名唤沈德的多年老兵,重挞四十大板。沈德气愤难耐,投奔南平关,将伯苏望每夜在南平关东九凤山下饮酒的事,尽行报告了守将申寿。申寿又派人去侦察,果然如沈德所言,于是带人夜间去抓伯苏望,却中计被俘。南平关也被伯苏望趁机夺去。伯苏望称赞沈德为夺关立下大功,沈德迷惑不解。后经伯苏望说明,他才知道自己的被重挞和向申寿报告伯苏望饮酒等事,乃是伯苏望设下的夺关计谋,只是为使计谋不暴露,才没有告诉他。

《寒风传》对乔松等奸臣的描写,也较"五传"等书同类人物形象增加了许多侧面内容。乔松原本是县衙主管钱财的小官,因女儿被封西宫,遂青云直上,做了左太师。他的长女是奸逆沈廷芳之妻,沈廷芳则是《粉妆楼》中奸相沈谦之子。沈廷芳被马瑶等打死,乔松对此一直怀恨在心,于是入朝后便一直欲谋害忠良。《寒风传》的这一情节,使它与《粉妆楼》更紧密联系到一起。乔松的儿子乔泰欲霸占锦毛狮子杨春的女儿杨玉华,杨玉华之兄杨武到县衙告状。县令王守民与乔松一党,欲判杨武犯有状告朝廷重臣之罪。丞相徐国良坚持秉公办事,反受到乔松谗言诬陷被解职。马三保后裔,《粉妆楼》中马瑶之子马威,将乔泰打死。唐皇偏信乔松,降旨将徐国良、马瑶、秦环等十位功臣同时打入大牢,又追捕他们的儿子。

乔松怀有篡夺皇位的野心。为除掉太子李新,引起唐朝混乱,以便乘机夺位,他假造唐皇圣旨,要长安西南一千二百里外的南辽国国王宋乔,将女儿送到唐朝为妃。那辽王原本不安分,"胸怀大略,自比姜尚子牙",早有侵夺中原的想法。看到唐皇要纳他女为妃的"圣旨"后,不由大怒,决定立即反唐。于是,在乔松一手策划下,又引出唐辽大战。在乔松建议下,太子李新奉旨征南辽。乔松又命心腹随太子李新出征,要他们寻机杀死李新。在界州郡智者苏全帮助下,李新未遭谋害,却流落他乡,几经磨难。唐军全军覆没,那些欲害太子的乔松心腹也都死于乱军。

《寒风传》的故事,多有模仿《三国演义》。如诸衰美的"空城计",伯苏望佯装酒醉夺取南平关,縣布驾舟追赶苏全被英凯射伤,苏全驾船行驶江中,引来宋乔大军乱箭齐发,遂得满仓箭枝等等,都是很明显的例子。但是,《寒风传》借用这些情节后,服务于新构思的故事,于是便有了创新之意,读起来仍然十分引人入胜。

## 三、《大唐万层楼全传》

《大唐万层楼全传》(以下简称《万层楼全传》),十六卷,八十回,蒙文手抄本,内蒙古大学图书馆、北京民族出版社图书馆有藏本。作者不详,亦未记载创作年代,估计问世于十九世纪后半叶。

《万层楼全传》的主要内容,是藩镇害主篡国和忠臣保护幼主,经过反复较量,重新恢复大唐社稷的故事。在现存汉文"说唐"故事中,与《反唐演义传》(一名《武则天改唐演义》,又题《异说南唐演义全传》、《反唐女娲镜全传》)比较接近。《反唐演义传》写武则天篡夺唐朝江山,改国号为大周的故事。《万层楼全传》的作者,对中国封建社会盘根错节的统治网络,诸如皇亲国戚相互依靠把持朝政,使握有兵权的藩镇之间彼此牵制等许多

复杂状况缺乏深细了解。因此，他在小说中虚构出害死皇帝便可取而代之，号令天下，改国号等明显不符合中原历史的故事情节。小说具有谴责奸臣，赞扬忠良，歌颂英雄的意愿。在蒙古"说唐"新作中，由藩镇直接出面取代唐皇，改国号，统治长达十八年，《万层楼全传》是仅有的一部。故事情节的朴拙而又曲折多变，反映出作者所置身的蒙古文化色彩和当时蒙古族读者以及听众对中原文化既隔膜又感到新奇的心态。

虚构出的唐朝第十六代皇帝李永的未纳谏从善，[①] 是引发《万层楼全传》波澜壮阔故事的主要原因之一。李永字思吉，自幼聪敏，善于诗文，在位十八年，一直是天下太平。李永很孝顺，为医治皇太后的牙痛，他仿古代舜帝，寒冬季节祷告上天，求新笋入药。李永还有一子，名唤李郎，生得"尧目舜鼻"，[②] 又有"文武王之态"。但是，李永有一个致命弱点，即贪恋美色。这个弱点，终于使他丧身辱国。

欲篡夺李永江山的是被封为魏王镇守山东鲁阳城的宾松。他手下有精兵四十万、上将三十余员。宾松经常与亲信在饮酒中议论如何夺取唐朝天下。宾松的谋士，被喻为活"孔明"的孟宗，推荐自称不屑"张良、陈平"的袁诸米，以献剑为名骗取李永皇帝的信任。袁诸米向李永皇帝讲，魏王宾松的女儿宾兰英，容貌胜过"嫦娥、西子"。从此，李永便日夜思慕宾兰英。袁诸米接着建议以巡视鲁阳为名，一睹玉容。忠臣苏宝义、秦旭良、白舒起等竭力劝阻，李永硬是不听。苏宝义善占卜，知"天意难违"，唐朝必有灾难，劝说诸臣好自为之，自己也伪装病故，去云游四方。李永皇帝满怀渴望去鲁阳，未及目睹宾兰英玉容，已被宾松毒死。其后，宾松率大军到京城，篡得皇位，改唐为周。于是，数

① 文中不见记载的人名、地名等均据蒙古文本音译。
② "尧目舜鼻"应是"尧眉舜目"的衍化词。蒙古故事本子新作中，有许多此类由汉语衍生的词汇。

助太子李郎，讨伐奸逆，恢复唐朝江山的战争便揭开了序幕。这场战争，持续十八年之久。最后，在苏宝义、秦孙蛟、白舒起、罗谦、单东、薛华、秦英、张武、马旺、程凤山、白晓峰、谢虎、徐真子、诸葛山等人浴血奋战下，又有上天遣会法术的道士和神仙相助，终于战胜宾松叛党，恢复了大唐江山。

《万层楼全传》描写出许多具有神奇色彩的战争故事。例如，宾松部下鲁文华围困秦旭良镇守的燕州城，在城外立起一面旗，上书"杀秦旭良子燕州者乃鲁文华"。秦旭良身为燕州唐军统帅，却经不起这挑逗，竟愤怒难禁，不带一兵一卒，单骑冲出城与敌人拼命。又如，秦旭良战死后，他的儿子秦孙蛟为报父仇，单枪匹马冲入燕州城，杀死腾旭龙等数名叛将，在城内左右冲杀，无人能敌。后来，他冲到燕州城衙门，命令公衙们发布告示，宣布他已夺取燕州城，便成为燕州城的占有者。这类单枪匹马冲杀，攻占城池，杀退众敌的情节，是很有史诗英雄色彩的。

同时，《万层楼全传》在描写战争时，又有许多写实性的细节。如镫里藏身，在战不过时跳下马混入士兵群中逃走等等。叛将斗封与唐将交锋，每战至激烈时便镫里藏身，躲在暗中的叛兵便发箭射杀唐将。秦孙蛟看出其中的计谋，于是在与斗封交战时，见他镫里藏身，自己也镫里藏身，躲过了叛兵的暗箭。斗封以为秦孙蛟已被射死，却在毫无防备中被杀死。秦孙蛟与叛将张文交战，张文见秦孙蛟举鞭砸下来，自知不敌，便跳下马混入士卒中，夺了他人一匹马逃走。张文原来的坐骑，却被秦孙蛟的钢鞭砸断了腰。这类马上交战的细节描写，在其他故事本子新作中是很少见到的。十九世纪中叶后，蒙古骑兵经常被清廷征调参加征战。那些征战后回乡的士兵们，不免会谈论交战时的情形。《万层楼全传》中这类马上交战的描写，或许是受启发于清代蒙古骑兵的实战。

《万层楼全传》还比较突出地贯穿着敬天、崇上和迷信预兆

的观念。小说将唐朝江山的失而复得视为上天的意志。这上天的意志，又可分为“天罚”和“天佑”，均不由人为所可以改变。国师苏宝义，在李永皇帝被害之前，便通过观天象预知了唐朝将有“十八年灾难”。李永皇帝贪恋美色，他的被谋杀，以及由此而来的唐朝天下大乱，乃是上天的惩罚。苏宝义预知了天意，便不再谏阻李永皇帝赴鲁阳，反而劝众臣各自隐退保身，他自己也以假死隐迹云游。他这样任凭宾松毒死李永皇帝，篡夺大唐江山，并非不忠于社稷，而是顺从天意，保存和重新聚集力量，待宾松做十八年皇帝后，再推翻他，恢复唐室。后来的故事，果然按苏宝义预知的天意发展，众多忠臣良将征讨叛逆，拼死搏斗，也只是到十八年后才取得胜利。

“天罚”的另一面，便是“天佑”。宾松登上皇位后，欲断绝李氏根基，派人四处追杀太子李郎。但是，在天的佑护下，李郎却得以逃脱。宾松篡国时，李郎年仅三岁。秦孙蛟怀抱他冲出敌围，送到母舅钟善公家。这事被家奴钟会听到后，认为是升官发财的好机会，便上州里报告了州官，又带路捉拿李郎。那时，有杜鹃哀鸣报信。钟善公带李郎往外逃，却迎面遇上来捉他们的官兵。正无路可走时，突然在面前升起一道白光，指引并掩护着他们躲过了官兵。官兵入村扑空，折出村外追赶，钟善公见官兵已近，被迫自杀，太子李郎只身向前跑，迎面是一片无处可藏身的平川。眼见李郎即将被捉住时，却一阵风起，遮住官兵眼睛，将李郎安然送到了首阳山。后来，李郎统兵讨伐宾松，几次遇到危难，也都是经过祷告上天，在上天的佑护下逢凶化吉。

崇上的观念，在《万层楼全传》中也较“五传”等书突出。在《万层楼全传》中，唐朝的文臣武将，乃至乡村僻野的百姓，无论年长年幼，都对太子李郎极为崇拜和敬仰。在秦孙蛟将年仅三岁的李郎送到母舅家时，他的舅父钟善公听说这孩子是太子时，急忙跪倒在地，说：“微臣不知道幼主驾到，有失远迎。”年迈者对

年仅三岁的孩子，只因为他是太子，便如此顶礼膜拜，足见钟善公崇上心理的至诚。李郎到首阳山后，遇到唐朝司徒白文真的儿子白谐风和女儿白玉兰。那时，白谐风十九岁，白玉兰九岁。他们听说眼前这儿童是太子时，也急忙跪倒在地，叩头膜拜，请宽恕未识之罪。众英雄汇聚凤首山后，也将李郎迎到凤首山。他们敬太子"如父如师"，在结拜兄弟时先拜天地，次后便拜太子。那时，李郎年仅十三岁。在小说中，正是在崇上观念支配下，促使众英雄汇聚在李郎的周围，终于战胜叛贼，恢复了唐朝基业。

《万层楼全传》还出现较多关于预兆的情节。李永皇帝梦见蟒盘大殿，是宾松将篡夺大唐江山的预兆。苏宝义掐指算出，不免心惊肉跳。苏宝义又观天象，只见东方一道黑线直冲长安，预示着国有十八年灾难，其祸来自东方。李永到鲁阳后，便有心惊肉跳、胆颤眼花之感觉，夜间又梦见自己向上飘去，这都预示着李永将命归西天。秦旭良战死前，不由自主地自感心中不快，竟至落泪，成为他即将战死的预兆。鲁皇后梦见大鱼阻舟，又有金童玉女指迷等，这成为次日敌兵占领长安、她在敌兵追赶下被迫投江后又被救起的预兆。在"五传"等其他故事本子新作中，也有这类预兆的情节，但不如《万层楼全传》这样突出。

蒙古族古代有敬信长生天和崇上的观念。蒙古族英雄史诗中亦多有迷信预兆的情节。《万层楼全传》中贯穿敬天、崇上和迷信预兆的观念，应是蒙古族古代传统观念借助描写"说唐"故事的反映。

#### 四、《紫金镯》

蒙文手抄本《紫金镯》，叙杨家将故事，十卷二十回。内蒙古自治区图书馆和内蒙古社会科学院图书馆均有藏本。各回回前，除回目外，还有回前诗，这在蒙古故事本子新作中，亦属比较

特殊的现象。

《紫金镯》现存的回前诗,内容方面有两个特点。其一,是所写之景多为流泉飞瀑、苍松翠柏一类山水画面;其二是所抒之情多为观花赏月、饮酒赋诗一类闲情逸致。这说明,小说创作于文人之手,亦首先面向着文人阅读,作者大约是一位生活在乡间的文人。只可惜未署姓名,亦未见考索作者的其他文字资料。

杨家将的故事,在中原有流传很久的历史。南宋时,开始移植戏剧舞台。明万历年间,已有小说流传。戏剧如《金沙滩》、《李陵碑》、《杨排风》、《穆柯寨》、《天门阵》等,都很是脍炙人口。小说流传至今的主要有两种,一为《杨家将通俗演义》(又名《杨家府世代忠勇演义志传》),一为《北宋志传》(又名《杨家将传》,即《南北宋志传》的后半部)。其中,影响较大的是《杨家将传》,即《南北宋志传》。此外,还有一些小说如《万花楼杨包狄演义》等,也包含着杨家将的故事。至于民间艺人口头讲述的杨家将故事,那更是繁多了。

杨家将故事,叙述从杨业开始,包括杨延昭为主的第二代,再至杨宗保为主的第三代,再至杨文广为主的第四代,再至杨怀玉为主的第五代,以家族子承父志为基线、枝蔓繁衍、颇为壮观的故事群落,辽宋之争和忠奸之争成为故事中两条经常交错的脉络。小说通过叙述杨家将几代人抗辽保宋、即使遭受奸臣迫害也不改初衷的故事,刻画出一系列十分感人的英雄形象。

蒙文杨家将故事《紫金镯》,源于汉文杨家将故事。小说中的佘太君、穆桂英、杨排风,都是汉文杨家将故事中已有的人物形象。小说中保宋征北的基本线索,也与汉文杨家将故事一脉相承。但是,如同蒙文花木兰故事《平北传》一样,蒙文杨家将故事《紫金镯》也不是汉文同类题材故事的译编,而是一部独立的创作。

《紫金镯》先叙述很长一段关于状元刘青及第前的落泊与徐

正等占山聚义的故事。杨怀玉的儿子杨金贵，奉旨征义军被俘，与义军女英雄徐凤娘结为夫妻，犯了满门抄斩之罪。恰在这时，北方渤瀚国侵宋，无人可以挂帅，宋哲宗只好赦免杨金贵，令其挂帅出征[1]。据历史纪年，从杨业归顺宋太祖赵匡胤至宋哲宗赵煦，历经一百几十年，佘太君却安然健在，这样的构思显然出自作者对内地历史纪年的未有细究。在征渤瀚国前线，杨金贵没有能够取胜，于是又有穆桂英挂帅增援，并终于取得胜利，形成南北议和的局面。

《紫金镯》中，出现许多值得探讨的情节，显示出在观念上与汉文杨家将故事的区别。杨金贵在被义军俘虏之后，因生死未卜，竟至“茶饭难下”，“想要哭泣，又怕人看见，只是低头叹息”。这细节，虽然符合人之常情，却显出杨金贵不似其祖辈那样英勇。徐凤娘爱慕杨金贵，欲结为良缘，杨金贵却指责徐凤娘为绿林盗贼。那时，徐凤娘便讲述杨家历史作反驳说，“我若讲出，你便要羞死。我听说，你一代祖杨衮曾盘据山林，自称为山大王”。虽然后来成为“辅国之臣，先前不也是绿林中的贼吗”？“你二代祖老令公，不是也曾被你高祖母佘赛花恐吓过吗？三代祖杨延昭不是在‘太真府’王怀玉威逼下成的婚吗？四代祖杨宗宝不是也曾被穆桂英生擒按过头吗？五代祖杨文广不是被刘金锭威逼成的婚吗？你父杨怀玉就不讲了。你那些高祖母、曾祖母、祖母们，不都是教化外不知羞耻的姑娘吗”？这番话，在为被称为教化外的绿林辩护的同时，又显出对杨家将的缺乏敬意。在封建时代，所谓“教化外”不仅指绿林，也包括边疆少数民族。作者为“教化外”的人们辩护，同样也包含着为边疆少数民族辩护的用意。

当宋哲宗欲治杨金贵阵前招亲之罪时，吏部天官孟天湘说：

---

[1] 文中人名、地名等均据原抄本音译。“渤瀚国”名称不见史书，亦尚未见于汉文小说，或为“渤海国”谐音，或为作者虚构。

"杨家将阵前招亲并非始于杨美(杨金贵本名)。自大宋王朝建立朝纲以来,杨家代代忠良,成为国家屏障。敌营娶妻,平四方之敌,收八方之寇,名声虽是杨家,实际都是夫人们的本事。不仅他们代代受重恩凭夫人们之力,即便这大宋江山也是靠妇人的本事维持。今日万岁因小罪而灭辅国大臣的家族,明日你这江山就会亡掉。先皇明白这个道理,所以杨家从敌营娶妻,非但不治罪,而且认为有功,记载黄帛。其他文武大臣只要赤心报国,仿杨家娶有本事的妻子,也同样被认为有功。"其后,暴躁的焦亮也说:"敌营娶妻有何罪?我们几家祖先阵前娶妻,才收服四方,皇上才登上龙案,得意地自称寡人。没有妇人之力,如今还不知道怎样呢!"这些话,通过为杨门女将辩护,传达出作者对为社会做出贡献的妇女的赞扬。

《紫金镯》在风格上属于粗线条性质,但也塑造出几位很有特点的人物形象,如呼延灼的后代呼忠、女英雄穆桂英、渤瀚国将领图门巴特尔和海青少宝等。

宋哲宗降旨抄斩杨家满门,呼忠听说后暴怒,先去法场杀死刽子手,又要打监斩的庞太师,劫了法场。然后,他直奔金銮殿,与宋哲宗当面大声吼骂。他称庞太师是"狗太师",大声指责宋哲宗在国乱时"以高官厚禄哄骗我等莽汉,太平时贪恋美色,听什么太师、阁老辈甜言蜜语挑拨,要杀我等呆汉。真是可恨"!他的怒骂声如雷霆,震得大殿嗡嗡响,吓得镇殿将军纷纷后撤,急得哲宗无奈之下也喊出"情愿死在黑贼鞭下"的气话。可见呼忠是一位耿直刚烈,憨劲上来便天不怕地不怕的人。后来,迫于各种压力,宋哲宗表示悔过,又降旨免去杨家之罪。这时的呼忠又变成另一种样子,他跪在地上恳请哲宗治自己方才的欺君之罪。哲宗说免他方才的鲁莽之罪,他却像孩子般跪在那里不起来,还说如果不治自己的罪,便不再活在世上。哲宗没有办法,只好命人剪去他一缕头发,以代斩头之罪,他这才心中略感宽

慰。由此又可见他心地十分质朴、善良。他前后两种情态，恰似罗布桑却丹所说，蒙古族的习惯是“先粗暴而后和缓”，“说好话求他，什么都可以接受。如遇凶暴必更胜之”。

《紫金镯》中的穆桂英，智勇兼备，性格刚强。哲宗降旨抄斩杨家满门，穆桂英闻讯后击鼓召集天波府男女将领和五千虎威军，准备造反。哲宗决定赦免杨金贵之罪，众人怒火都消去后，穆桂英仍然不快，坚持要奸臣庞太师挂帅出征。哲宗无奈，只好处死庞太师。可见穆桂英很有心计，善于趁时。杨金贵征战失利，在佘太君建议下，哲宗命穆桂英挂帅出征。在前线，穆桂英身披铠甲率先冲锋，大破渤瀚国太子金茂龙布下的演天阵，杀死渤瀚国大将魏天宝。渤瀚军退至摩天岭，易守难攻。穆桂英亲自去察看地形，然后派人从悬崖缘绳而下到敌方关内一举夺取摩天岭。[①] 其后，穆桂英又在杨玉凤、杨排风和徐凤娘协助下，大破烈焰阵，生擒烈焰大仙。

穆桂英虽然智勇兼备，在战场上无人能敌，却主张南北议和。她乘宋军节节取胜的有利时机，亲自为被俘的烈焰大仙松绑，又以“师兄”尊称，设宴款待，命杨金贵给他敬酒。穆桂英诚恳地对烈焰大仙讲，他们征战都是各为其主，应不记前嫌（小说中描写穆桂英此前曾在战斗中杀死过烈焰大仙的几位朋友），南北议和。这些使烈焰大仙深为感动，积极协助了穆桂英主张的南北议和。在议和过程中，穆桂英显出不同寻常的大度。她提出宋军撤回之前便可以将夺取的渤瀚国关隘交还，还主动遣返了渤瀚国俘虏。在讨论宋军交还关隘时，杨金贵等都有些疑虑，渤瀚国使者表示可以派来文武大臣做人质。穆桂英果断拒绝了渤瀚国使者的建议，坚持以信义为先，无条件交还关隘。她说，自己从十七岁起兵，征伐四方，“都是贵恩义，不欺压弱者，从不

① 穆桂英夺取摩天岭的情节，与《平北传》中的描写类同。

疑别人的信义,别人亦从不曾欺我"。穆桂英的不凡气度,使渤瀚国上下深为感动。渤瀚国王亲自迎接穆桂英率军入都城,双方将领数日一起聚宴,"将厮杀的事抛到九霄云外,互相亲热如同旧友重逢"。在宋军返回时,渤瀚国王与所属十二个小国国王,率领文武大臣直送到界河边,落泪不忍分别。在宋军渡河之后,他们还沿河岸送行一程才返回。小说的这一情节,赞扬了穆桂英的远见和大度,也传达出追求和平和反对战乱的愿望。

图门巴特尔是渤瀚国先锋。他"面如紫玉,眉清目秀,不足二十岁",却十分英勇。在一次交战中,他一手举枪一手执钢鞭,力敌呼孝、冯子兰、封河等数员宋朝将领。冯子兰虽然躲过他刺来的枪,封河却被他用钢鞭打得盔崩头裂。观战的宋朝将领也称赞他的英勇。图门巴特尔不仅有勇,而且有谋。他认为是夜宋军必趁渤瀚军主帅受伤之机前来偷营,于是提醒渤瀚王提前设防。渤瀚王那时正为日间受伤自斟自饮喝闷酒,没有听取图门巴特尔的建议。图门巴特尔无奈,只好回到自己营中,命手下将领挖深沟设下埋伏,等待宋军夜间偷营。三更之后,宋军果然前来偷营,渤瀚军其他营寨都陷入混乱,溃不成军,只有图门巴特尔的营寨火光通明,乱箭齐发如蝗虫,使宋军死伤无数。后渤瀚王被宋军围困在齐成沟,两边悬崖耸立无处躲避。正在危急时刻,又是图门巴特尔一队人马沿山梁赶过来,打败宋军,才使渤瀚王免于死在沙场。而对渤瀚王发动战争,欲夺宋朝江山,图门巴特尔却持否定态度。他曾暗中长叹,说:"作孽的渤瀚王,不知会使百姓死伤多少。"

渤瀚军的另一位勇士是海青少宝。他是金洞主蓉来的儿子。宋军偷营后,除图门巴特尔一营外,其他营寨的渤瀚军皆弃营而逃。在向回撤的路上,海青少宝不见图门巴特尔,又不知其缘故,便动了"孩子傻气",不听人们劝说,只身杀回。那海青少宝"骑在牛背上,挥舞一对布鲁,也不穿铁甲,身着生牛皮衣裤鞋

帽",将宋军将士打得纷纷逃散。宋军猛将程千里迎上去,用板斧架住海青少宝打过来的布鲁,只听"咚"的一声巨响,铁斧把磕弯,斧头也飞走,程千里双手震裂,血流不止,大喊一声,便回马逃走。焦亮双鞭撞上海青少宝的布鲁,也飞了出去。秦明举枪扎过去,未能扎穿海青少宝的牛皮衣,反被夺走了枪。封江冲上去,被海青少宝打成肉泥。于是,宋军将领个个魂飞魄散,纷纷后退。那时,图门巴特尔正率军且战且退,与海青少宝汇合后,宋军只是远远尾随而行,没有人再敢上前。海青少宝勇力过人,却尚存孩子般的纯真感情,双方战事犹酣,他却因思念父母难耐,便告别渤瀚王,回家看望父母去了。

《紫金镯》在上述人物之外,还成功塑造出其他一些人物形象,如渤瀚国谏议大夫巴山图鲁的深谋远虑,渤瀚王金雁莫的粗犷少谋等。总之,在蒙古故事本子新作中,《紫金镯》也应视为一部有自己特色的作品。

# 第五章　汉文小说的蒙古文译本

## 第一节　汉文小说蒙译活动概观

将汉文作品大量译为蒙古文，是近代蒙古族文学的一大景观，其中，又以小说的翻译最为繁荣。清朝是多民族国家。随着清朝统一大业的不断发展，蒙古地区与中原地区经济和文化的往来也日渐频繁。中原汉族历史悠久、内容丰富、色彩斑斓的文化，引起蒙古族的兴趣，促成了蒙古族了解汉族文化的愿望。但是，文学翻译的发展，又需要语言兼通人才的大量出现、民族之间在审美理想等方面的日渐沟通为先决条件。也正因此，只是到近代后，汉文学作品的蒙译活动才真正进入高潮。

在近代，曾有大量汉文小说译为蒙古文。其中，保存至今的就已经十分壮观。这些小说译本，大致可以分为三大类。其一，是讲史演义和英雄传奇类，有《三国演义》、《水浒传》、《封神演义》、《列国志》、《英烈春秋》、《西汉演义》、《东汉演义》、《隋唐演义》、《罗通扫北》、《薛仁贵征东》、《征西演义全传》、《粉妆楼全传》、《五虎平南全传》、《反唐演义传》、《残唐演义》等。其二，公案类，有《济公传》、《施公案》等。其三，是言情类，有《红楼梦》、《今古奇观》、《金瓶梅》等。这些小说译本，均以手抄形式广为流传。

汉文小说的蒙译活动，一方面拓展了蒙古文人的阅读范围，另一方面也为本子故事的繁荣提供了基础条件。如果没有大量汉文小说被翻译成蒙古文，先在文人中形成阅读这些小说译本的嗜好，艺人的演唱就会既缺少本子，又缺少特定的文化氛围，

是很难发展起来的；同时也很难推动一些文人创作出诸如"五传"一类蒙古人话说中原的本子故事新作。

纵观汉文小说在近代的蒙译活动，可以发现如下几个重要特点：

第一，是突破了清代早期和中期汉文著作蒙译活动的整体格局。在清代的早期和中期，汉文著作的蒙译活动，主要是在清廷的支持下，甚至是直接主持下进行的。翻译活动的参加者，也以朝廷命官或朝廷聘请的文人为主。被翻译的著作，则以儒家经典和正史为主。其中，有相当多的著作，是取道满文译本转译成蒙古文的。

1639年至1640年，奉清太宗皇太极的谕令，在大学士希福主持下，由图登、乌力寨图、色楞、索诺木等人，将摘译为满文的《辽史》、《金史》、《元史》转译为蒙古文。这也许是有清一代汉文著作译为蒙古文的开端。此后，又有《圣谕广训》（雍正二年刻本）、《四书》（乾隆二十年刻本）、《大学》（乾隆二十四年刻本）、《论语》（乾隆年间刻本）、《孟子》（乾隆五十年抄本）、《孝经集注》（嘉庆十七年译书蒙文于满文之旁）、《三字经笺注》（道光十二年刻本）、《黄石公素书》（年代不详）等著作，以满汉蒙合璧形式问世。从保存至今的这些译著书目中，可以看到清代前期和中期汉文著作蒙译活动的一般状况。那时，蒙译汉文小说是罕有的事情。十八世纪，身为朝廷命官的阿日那，在戍边中蒙译《西游记》，确实是十分的难能可贵。

自哈斯宝开始，汉文著作的蒙译活动发生了质的变化。以往以官方为主的翻译活动逐渐过渡到以民间为主，参加者也由以朝廷命官或朝廷聘用的文人为主过渡到以没有官职的闲散文人为主。这些闲散文人，冲破清廷关于蒙古人不准取汉名、不准"雇边内戏班在家演唱"、不准"沾染汉人习气"，亦即不准接触内地俗文化的禁令，将翻译的目光转向内地的文学作品，特别是小

说类作品。在他们这种发自民间的翻译活动中，翻译哪些著作，采用什么样的翻译原则，主要根据读者的需要，或者翻译者的兴趣。于是，在翻译活动中减少了许多束缚译者的框框，使译著增加了再创作的因素。在民族文化交流中，俗文化总是最容易被接受，因而也是最受欢迎的。十九世纪，汉文著作蒙译活动中所发生的这种质的变化，在促进汉文化大规模影响蒙古地区的同时，又成为近代民主思想广泛传播蒙古地区的开端。

第二，从目前保存的汉文小说蒙译本书目分析，数量上仍然以描写战争故事的讲史演义和英雄传奇类最多，它们占据了前述二十余种书目中的三分之二。而且，这些小说保存下来的不同抄本也较多，有些小说如《三国演义》、《水浒传》等，还保存下来不同的译本。这说明，那时的汉文小说蒙译活动，仍然承继着蒙古族英雄史诗的传统。无论译者，或者是读者，最喜爱的仍然是刻画英雄人物和讲述战争故事的小说。在那些民族心理共同语言最多的方面发展得最快，是民族之间文化交流的一个重要特点。蒙古族自古崇拜英雄，喜爱畋猎骑射。在翻译汉文小说时，他们首先选择讲史演义和英雄传奇类，这是很自然的事。在讲史演义和英雄传奇类之后，是公案类小说，尽管只有《济公传》、《施公案》等几种，可是保存至今的抄本数量很多。这显示出它们曾经十分脍炙人口。最后是《红楼梦》、《金瓶梅》、《二度梅》等言情类小说。这类小说，保存的抄本相对少些，说明当时在拥有读者群方面不如前二类。

第三，根据译文的语言特征判断，近代汉文小说的蒙译活动，曾经先后出现过两个中心。一个是环绕土默特左旗和土默特右旗的东南蒙古地区。这个中心，从哈斯宝开始一直活跃到本世纪初叶。由于蒙汉杂居日久和距离内地较近，这里的蒙古族的日常蒙语会话中很早便渗入了大量汉语音译词汇。反映到小说翻译中，便是同样出现了大量汉语音译词汇。东南蒙古地

区又是本子故事的故乡。为着适应本子故事发展的需要，在东南蒙古地区翻译了大量讲史演义和英雄传奇类小说。另一个中心是环绕库伦的喀尔喀蒙古中部地区。这个中心大约形成于十九世纪末或二十世纪初，曾经翻译过《水浒传》、《今古奇观》、《金瓶梅》等一批小说。这些小说的蒙译活动，曾经得到个别蒙古王公乃至八世哲布尊丹巴的支持，不同于前面提到的东南蒙古地区的民间翻译活动。由于有王公贵族的直接支持，库伦等地的翻译活动经常是集体性的，其主持者则常常是来自东南蒙古地区蒙汉文水平较高的人。他们多在译著后署名，不同于东南蒙古地区的译著后大多不署名。由于这里距离内地较远，通晓汉文者不多，蒙古族日常会话中没有渗入很多汉语音译词汇，表现在译著活动中，在库伦等地的小说译本中汉语音译词汇出现的也相对少些，但误译之处则相对多些。

第四，无论是产生在东南蒙古地区的小说译本，或者是产生在喀尔喀库伦一带的小说译本，多数都存在着对原著不同程度的删节、改写和补写。删节大致遵循着约定俗成的同一原则，即删去那些按译者翻译水平难于把握的部分和由于文化隔膜难以为一般读者所理解的部分，以及其他由审美心理差异造成的不很受欢迎的部分。改写和补写，则体现出译者对小说中人物形象的评价和重新塑造，以及对小说中一些事件的另一番理解和认定。因此，这种删节、改写和补写，总是不同程度地传达出译者的审美愿望，具有再创作的性质。经过这样处理的译著，体现了那个时代蒙古族文人的创作冲动，与现代意义的文学翻译是不完全相同的。其中，有些改写和补写，是很有特色的。

总之，近代汉文小说的蒙文翻译活动包含着多层面的历史和文化内涵，在推动蒙古族文学的发展和蒙汉文化的交流方面产生了深远影响。研究近代汉文小说的蒙文翻译活动，探讨其中的创作性因素，比较蕴含在其中的蒙汉两个民族在文化与审

美方面的同异，应该成为蒙古族文学研究中不可缺少的方面。

## 第二节 《水浒传》

在近代汉文小说的蒙译活动中，《水浒传》占有十分重要的地位。这部中国古典小说的名著曾多次被译为蒙古文，在内蒙古和喀尔喀蒙古广为流传，并有大量抄本保存至今。这里主要介绍《水浒传》的两种译本。其一，是藏于内蒙古大学图书馆的译本。该译本曾于1977年，由内蒙古自治区语言文学历史研究所(即现今内蒙古社会科学院的前身)铅印发行，以下简称“内蒙古译本”。其二，是藏于蒙古国国立图书馆的译本，原为第八世哲布尊丹巴所藏，蒙古国著名学者策·达木丁苏荣所编《蒙古古代文学一百篇》曾收录该译本第二十二回，以下简称“喀尔喀译本”。

### 一、“内蒙古译本”

《水浒传》汉文本的版本较为复杂，首先可以分为繁本和简本两个系统。繁本系统又分为百回本、百二十回本和七十回本，简本系统多为一百十回本和一百二十回本。简本系统在大的脉络上类同百二十回本，其主要特征之一是均包纳有征田虎、征王庆的故事。

“内蒙古译本”是百回本，现今缺失第六十二、六十三、六十四回。这是一部经过较大删节和改写的译本，在篇幅上只及原著的三分之二。“内蒙古译本”在内容上不包括征田虎、征王庆的故事，回目与汉文百回本相同。由此可以确认，它译自汉文繁本系统，其中的删节与改写亦出于蒙译者之笔。与当时许多汉文小说的蒙译本相同，该译本也没有留下译者和译著年代的记载，因此其译著年代和译者均不详。

经与原著对照可以发现,“内蒙古译本”在删节和简缩原著时颇有特点。其中之一,是前半部删节和简缩的程度明显甚于后半部。例如,第四回、第五回、第六回、第七回、第八回、第九回、第十回描写鲁智深大闹五台山和倒拔垂杨柳等情节,描写林冲如何受高俅迫害和终于走上反抗的情节,经删节和缩写在篇幅上已不及原著一半。其中,第六回、第八回、第九回、第十回,译文篇幅已不及原著的五分之一。可是,后半部的一些章回,如第五十三回、第六十八回、第七十一回、第八十回、第八十五回、第九十七回、第九十九回,译文在篇幅上与原著基本相当。前后部分之间在翻译后出现如此不对称的情况,可能出于如下两个方面的原因。一是与译者从事翻译的经验有关。开始翻译时,由于经验不足,凡遇到难于翻译之处,便以删节方式处理。后来,在翻译过程中逐渐熟悉翻译的技巧,于是对原著内容的保存也逐渐多起来。二是为迎合当时蒙古族读者的审美情趣,具体到译者本人,也即是出于他的审美取舍标准。《水浒传》故事的重要特点之一,是前半部以各个人物如何被“逼上梁山”为主,如同串联在一起的许多人物的传记,线索亦随描写人物之不同而不断切换。后半部大部分英雄人物都已先后汇聚梁山,于是以描写梁山英雄征战故事为主。当时的蒙古族群众,大约是更为喜爱征战故事,所以译者也对原著后半部保留得相对多一些。

在对原著的改写方面,“内蒙古译本”也是很值得研究的。例如,第七回中关于林冲误入白虎堂一节,原著写得曲曲折折,从而刻画出林冲的谨慎及高俅等人的阴险和歹毒。“内蒙古译本”则是另一番笔墨:

> 说着话便来到太尉府,入几道门后,林冲又问道:“高太尉在何处?”二差役道:“太尉必是在白虎堂等候。”于是三人直入白虎堂,却不见太尉。二差役道:“请林教头在此暂候,我们去禀报太尉。”说完话,便走入内堂。林冲独自在白

虎堂等候多时，猛然想道："白虎堂乃处理军机要处，平常时节入内便要获充军之罪，若携刀枪入内便是杀头之罪。我如何便信了那二人之话，进到这里来！"方才醒悟欲出去时，在门口处遇见高太尉……

在原著中，二差役只是将林冲带到白虎堂门前，要他等候高俅，林冲在等候已久，不见二差役返回，心中生疑，这才探头误入白虎堂，招致大祸临身。林冲如果事先知道那是白虎堂，他便决不会入内的。"内蒙古译本"却改写为二差役堂而皇之地将林冲领入白虎堂，要他在那里等候高俅。林冲起初也没有多虑，而是毫不在意地在白虎堂静候高俅，只是久等不见高俅的到来，他才猛然醒悟到白虎堂不是可以随便进入的地方。经过这样的改写，译本中的林冲不再是原著那样的谨慎多疑，显出少疑少虑的性格，高俅等人的害人计谋也表现得很简单和缺乏深算。总之，无论正面人物，或是反面人物，都由于这细节的改写而显得粗犷化，或者说蒙古化了。

再如，在高俅幕后操纵下，董超、薛霸欲在野猪林杀害林冲的情节，原著足有三、四千字，从陆虞侯鬼鬼祟祟请董超、薛霸到酒馆密谋，到二人一路上百般折磨林冲，直到鲁智深救下林冲，写得曲曲折折，很是细腻。"内蒙古译本"却改写成为仅有三百余字的短文，其中陆虞侯见董超、薛霸，不再有鬼鬼祟祟的密谋，而是托出十两黄金，如同传达命令般交待在野猪林杀死林冲；鲁智深在野猪林救林冲，是因为他已经听到董超、薛霸要在野猪林杀害林冲；林冲面对要杀死自己的董超、薛霸，也不再如原著那样"泪如雨下"，请求给自己留一条活路，而是面无惧色，高声说："要杀便杀，还问什么！"这些改动，在总的原则方面与前面的例子相同，即使故事情节由曲折复杂走向简单明了，使人物性格由多谋多虑走向粗犷豪放。

在"内蒙古译本"中，这类的改写可以说比比皆是。译者通过对原著的这类改写，使小说偏离内地文化氛围，注入蒙古族文化气息，从而使之更加适合于当时蒙古族群众的审美需要和解读特点。因此，"内蒙古译本"不是一部简单的译著，而是具有创新意蕴和折射出蒙古族文化传统的著作。

## 二、"喀尔喀译本"

"喀尔喀译本"是七十回本，称"第五才子书"，结尾于《忠义堂石碣受天文　梁山泊英雄惊恶梦》。由此可以确认，该译本是从金圣叹本蒙译的。关于该译本，原《蒙古人民共和国科学院亚洲书库蒙古文手抄和印刷本书目编录(一)》中有如下简要记载："《宋朝凉(梁)山的故事》，(原著文字)汉，十五卷，2228页，汉族一种文学作品。"在《八世哲布尊丹巴藏蒙文手抄图书》中亦有记载："《宋朝凉(梁)山的故事》，十五卷，每页九行，蒙文手抄本，太伦(蔡伦?)纸，黑墨，黄布封面。"① 手抄本书末又有文字记载称："全译第五才子书，大清朝宣统元年仲夏月十三日吉日写毕。笔帖式喇嘛巴图尼格塔毕力格图、臣宰桑齐格道日扎布霍尔查毕力格图等缮写，五品顶戴先生王生吾即乌力吉图、臣宰桑巴勒登策林毕力格图、朝格巴达拉胡贺策英胡等蒙译。"其黄布封面是八世哲布尊丹巴藏书的特有标志。

"喀尔喀译本"也是一部有所增删和改写的译本。例如，第一回《王教头私走延安府　九纹龙大闹史家村》中，在写到王都尉应邀赴端王宴席的情节时，该译本增加一段议论贫富的文字："这次宴请，一桌席上的各种物什，算起价来不下五佰两白银。因是勋王达官之家，一次宴请客人之费用，在他们心中想来甚为从俭，可在贫民却足够一生生计之用。"又如，第四十二回《假李

① 《八世哲布尊丹巴藏蒙文手抄图书》，1959年由蒙古国科学与高等教育出版社出版。清代译者多将"梁山"之"梁"，按民间习惯译为"凉热"之"凉"。

逵剪径劫单人，黑旋风沂岭杀四虎》中，李逵下山接母亲，原著里朱贵说："小路走，大虫多，又有乘势夺包裹的剪径贼人。"因此，劝李逵走大路，李逵却偏要走小路。喀尔喀译本却改写作朱贵劝李逵走小路："请贤弟不要走大道。遇见人，必被捉住。从小路走，遇见人也好躲到林中。"李逵却说："我又没有抢该城里人的东西，偏要走大道。"朱贵又几番劝说"走小路"，李逵无奈，才按朱贵的话走小路。①

### 三、两种译本之比较

"内蒙古译本"和"喀尔喀译本"虽然都存在增删和改写，其间也有差别。这里仅以《横海郡柴进留宾　景阳岗武松打虎》一回为例进行比较。

其一，从总的方面考察，可以发现"内蒙古译本"中的该回主要按原著情节进行删减，比较"喀尔喀译本"改写相对少些；"喀尔喀译本"中的该回对原著的改写相对多些，改写得也更显特色。

其二，对一些汉语名词，如"山神庙"、"告示"、"知县"等，"内蒙古译本"多取音译，"喀尔喀译本"则多取意译。对"云生从龙，风生从虎"等汉语惯用语，以及"透瓶香"、"出门倒"等汉语形容词语，"内蒙古译本"多按意译或音译方式予以保留，"喀尔喀译本"则多舍弃不译。"内蒙古译本"对上面提到的汉语特殊词语多有音译，说明在译者生活地区，汉语词汇已大量渗入到蒙古族日常会话之中，并形成了用音译方式对待一些特殊汉语词语的习惯。

其三，经过对两种不同译本及与原著的比较，可以发现"喀尔喀译本"的人物性格，要比原著及"内蒙古译本"更趋于粗犷化

① 这两段文字，转引自蒙古国学者阿·图门吉日戈拉撰《宋朝凉(梁)山故事》一文。该文收录于1968年乌兰巴托版《蒙古文学概要(十九世纪)》一书。

和坦率化。"喀尔喀译本"被译者注入了更多一些游牧时代的蒙古文化信息,"内蒙古译本"则更多地保留了原著中的汉文化信息。

以下是一些细节方面的比较。

"喀尔喀译本"中,武松第一次见到宋江时,便自我介绍说:"小人在家乡时,常常伙同众兄弟一起同他人斗殴生事,是一个不本分的人。"柴进也当着武松的面在一侧向宋江讲武松喜欢惹是生非。在汉文原著和"内蒙古译本"中,武松并不自称"不本分的人",柴进也不曾直言讲武松喜欢惹是生非。"喀尔喀译本"经过如上的改写,使武松和柴进在性格上便显得更为直率和缺少含蓄。

武松打死老虎后,"内蒙古译本"依汉文原著写他心中思道:"我欲将这死物现在就拖下冈,无奈两只手却挪它不动,刚才用尽了力气,手脚都酥软了,动弹不得。""喀尔喀译本"则是这样改写了武松心中所想:"能打死这东西真是妙啊! 我将它背下山去,让城里人看看岂不更妙!"武松打虎,是一场生死搏斗。刚刚经过这样一番搏斗,他浑身松懈无力,乃至心中后怕,亦是人之常情。"喀尔喀译本"中的武松,却首先想到向人们夸耀自己的勇气和力量,显示出一种令人可爱的孩童般稚气。经过改写后武松的这种"自思",缺少含蓄,喜爱外露,很像蒙古族英雄史诗中的人物形象,也符合古代蒙古族崇尚勇力的审美特点。

武松打死老虎向山下走时,遇见两位披虎皮的猎人。"内蒙古译本"依汉文原著写武松惊道:"如今,我要死在这里了。""喀尔喀译本"却改写成"见过来两个披虎皮的猎人,武松心中道:'真老虎也不曾怕,如何会惧怕他们!'"猎人发问后,武松更是自豪地说:"你们这山里的虎崽,莫说碰我身,我只要大喊一声,那疯虎也要吓得跑开。已将这虎打死。"对武松的英雄形象,"喀尔喀译本"的译者显然已经十分喜爱,并形成自己的审美定格。他

们认为武松是打虎英雄,不应该将披虎皮的猎人误认为老虎,甚至感到骇怕,因此对原著作了改写。武松对猎人讲的一番话,更是将其性格蒙古化了,表现他不仅勇力过人,而且出言豪放。尽管打杀老虎决非容易,可是为显示自己的英雄气概,他却要将那只别乡山里的老虎蔑视为"虎崽",声称只要自己大吼一声,就可以吓跑老虎,已经是在以史诗故事里的英雄自居了。蒙古族自古便有崇拜英雄的传统。因此,夸耀自己的勇力,即使有所言过其实,也是很少受到人们谴责的。可以说,"喀尔喀译本"中武松向猎人的自我夸耀,乃是古代蒙古族民族性格的自然流露。

武松被众猎人拥到县里的情节,"喀尔喀译本"也多有改写。知县不再是如原著那样在"厅上专等",而是"兴奋地自己乘一轿车,又令抬一空轿请武松"。见到武松后,知县"迎上前施礼赞扬:'好汉壮士,真乃奇妙大功! 这要比为世界消除灾难的观音菩萨还有过之!'"知县提到欲凑捐赏钱,众人齐声道:"此事莫说老爷传令,我们自己也都有敬献赏钱的愿望。"武松也不再讲"小人托赖相公的福荫,偶然侥幸,打死了这个大虫。非小人之能,如何敢受赏赐"等谦逊话,而是讲"这本是小人凭自己的勇力为众人做的益事,还要为此讲什么赏钱"! 这些改写,也都折射出译者所处文化环境的光斑。知县亲自迎接武松,将武松打虎之功讲得胜过观音菩萨,反映出古代蒙古族崇尚英雄的传统,以及在言谈方面的缺乏很强的分寸感。众人齐声欲"敬献赏钱",传达了古代蒙古族热心公益事业的风尚。武松坦言将打虎之功归于自己,使人物性格更趋于直率和缺少含蓄。

武松如何与猛虎搏斗,是这一回故事的核心情节。"内蒙古译本"对这段情节删改不多,大致是依原文翻译。而"喀尔喀译本"则有较多的改写:

> 突然一阵风扑来,吼声大作,武松跃起身看时,只见一只生着赤红眼睛、张开嘴的白虎奔过来。武松提起梢棒,刚

站到石头旁，老虎挺身蹬地，直扑过来，便欲吞武松。武松侧身闪过，老虎转身再次扑向武松，武松也再次躲闪过去。那时，武松大惧，冷汗如注。老虎愈加狂怒，冲向武松，将两只爪搭在武松双肩上。武松毕竟是英雄，也怒火中烧，用力揪住那虎厮打起来。那岗子上有一片大水洼，四周满是泥淖。武松与老虎纠缠厮斗到泥塘边，武松的勇力有增无减，抓住那疯虎的两只耳朵，向下按它的头，又用脚踢瞎它的两只眼睛，将它按到泥滩中，再拿棒子狠力抽打几番。老虎口鼻中血流如涌，便死去了。那时，武松心中稍松口气，又想道："这虎或许尚未死去。"于是，又将棒子赏它几下，拽起来看时，果然断了气。……

在汉文原著和"内蒙古译本"中，老虎的本领是一扑、一掀、一剪。武松取胜，先靠躲闪开虎的三种本领，乘机按住虎头，再施展拳打脚踢。"喀尔喀译本"中，虎的本领只有一扑。武松在躲开老虎的两次扑之后，第三次便在老虎将双爪搭在肩上时，面对面厮斗起来。这种面对面的厮斗，很容易使人们联想到蒙古式摔跤。只是由于在摔跤般的厮斗中，武松逐渐占上风，又将老虎按到泥滩中，才有机会重新操起棍棒，最终将老虎打死。关于武松打虎的情节，"喀尔喀译本"何以作这番改写，那也只能从译者的生活经验出发加以探讨。古代蒙古族狩猎，多为骑在马上集体将猎物围到一处，然后弯弓射杀和用布鲁棒打死，很少空手徒步与野兽搏斗。这使得"喀尔喀译本"的译者，难以从具体形象上理解老虎在扑空之后，那一"掀"、一"剪"的实际含义。蒙古族男子三项竞技，一为骑马，二为摔跤，三为射箭。"喀尔喀译本"将武松与老虎搏斗的方式，改写为先扭缠在一起厮打，武松逐渐占上风后，再用棍棒打而不是拳头打，则可视为是将蒙古族男子摔跤格斗用在打虎上。摔跤是蒙古族男子徒步空手格斗的

主要形式。在许多史诗中，英雄经常通过摔跤战胜强大的敌人。在蒙古族最早的书面著作《蒙古秘史》中，成吉思汗的弟弟别勒古台杀死不里孛可，也是先将对手摔倒在地，然后折断了他的腰。拳打脚踢，不是古代蒙古族男子空手格斗的主要形式。这生活经验的特殊性，使"喀尔喀译本"的译者，对原著中武松用拳头打死老虎的描写感到生疏，所以改写为先在摔跤式的厮搏中制服老虎，并最终用棒子打死老虎。在这里，棒子与蒙古族狩猎中使用的布鲁棒具有同等的功能。

通过以上比较和分析，可以发现《水浒传》在清代被翻译为蒙古文时，确实存在着地域性的差异。"内蒙古译本"的译者，由于生活在蒙汉杂居和距离内地较近的环境中，受汉文化影响较深，对原著的认同感较强，因此在翻译过程中虽然也有增删和改写，但程度不及"喀尔喀译本"，而且在对待一些特殊用语时也较多采用了音译。"喀尔喀译本"的译者，由于生活在受汉文化影响相对较浅的环境中，对原著中人物性格的文化底蕴，对作品所描写的一些具体情节的合理性，常常缺乏更深的理解和认同，所以在翻译过程中对原著增删改写较多，遇到一些特殊语汇也较少采用音译。两相比较，可以说"内蒙古译本"也有创意，却离原著较近一些，"喀尔喀译本"包含着更多的创新因素，却离原著较远一些。《水浒传》"内蒙古译本"与"喀尔喀译本"的这种差别，不仅一般地代表着清代内蒙古与喀尔喀蒙古在蒙译汉文作品方面的区别，而且也显示出两个地区在文化方面的差异。

## 第三节　《唐朝薛礼平东辽传》

蒙译《唐朝薛礼平东辽传》，简称《东辽传》或《薛礼征东》，现有手抄本藏于内蒙古自治区图书馆、内蒙古社会科学院图书馆、北京民族文化宫图书馆，蒙译年代、译者姓名不详，全书十六卷，

每卷大致三回，总计应为四十八回，但在全书前未列出回数。如同故事本子抄本的通常格式，蒙译《东辽传》亦仅在大多数卷的卷首列出该卷各回回目，有个别卷卷首有回目，卷内未分回，也有个别卷卷内分回，卷首却没有列出全部回目。

经过对回目和情节内容的比较，可以确认蒙文《东辽传》的底本，乃是姑苏如莲居士的《说唐薛家府传》，书中所叙薛仁贵征东故事，在汉族中有很悠久的口头和书面流传历史。明代《文渊阁书目》卷六"杂史"类中，即收录有《薛仁贵征辽事略》，据考证是元初的话本小说。乾隆三年(1738 年)，曾有姑苏绿慎堂版本《说唐后传》印行，该书计五十五回，其中十四回讲罗通扫北故事，四十一回讲薛仁贵征东故事。后来，有人将《说唐后传》一分为二，分别讲述罗通扫北和薛仁贵征东故事，其中流传至今的有《罗通扫北》(不题撰人)、《说唐小英雄传》(姑苏如莲居士编次)和《说唐薛家府传》(即《薛仁贵征东全传》，姑苏如莲居士编次)。

薛仁贵是唐太宗和唐高宗两朝的名将。他随唐太宗征辽是历史实有的事。有关薛仁贵的故事，在实有的历史基础上，辗转流传，历经数百年的变迁，最终通过《说唐后传》得以成型。小说中薛仁贵那超人的本领，那为奸臣挡道、长期以火头军身份投入征辽战斗屡建奇功的事迹，那奋不顾身、忠于社稷的精神，都很容易引起人们的审美遐想和深切的同情，确实具有曲折不凡的故事性和强烈的英雄传奇色彩。小说问世后的广为流传，也说明它的为人们所喜闻乐见和具有生命力。

蒙文本《东辽传》，不是汉文本《说唐薛家府传》的逐字逐句或依意的译著，如同当时大部分汉文讲史演义类小说或英雄传奇类小说的蒙译本一样，《东辽传》也是译者在翻译过程中按自己的意图有所删节，有所增补，因而具有部分创作性质的译本。译者在遵循原著基本故事线索的同时，经过增删和改写诸多情节，使薛仁贵这一主要正面人物形象的性格特征更加突出，同时

对辽国人物盖苏文、梅月英及木角大仙等亦流露出某种同情态度，从而使译本更接近于蒙古族英雄史诗的传统。

汉文原著中，关于薛仁贵幼年不开口讲话，直到十五岁梦见白虎情急说话，写得比较简略。蒙文本则发挥成一段较长的故事。书中说，薛仁贵幼年口哑不能言，却有极高天赋。在他十岁时，便召集同村儿童演习布阵攻伐。因他是哑子，无法用言语表达自己的号令，使同村儿童常常不能理解他号令的意图，他情急之下不免对那些违反号令的村童施以拳打脚踢。众村童气愤之下，合伙齐力与他拼命，他竟将一个村童倒提手中，抡将起来对打，致使两名村童毙命。无奈之下，父亲将他囚于院内，他又驱赶牛群走阵。他力大搏牛，稍不合意，便对群牛施威，甚至空拳毙牛。译本如此描写薛仁贵的童年，自然不是为着表现他的残忍与喜爱杀生，而是按史诗传统，说明他自幼便禀赋着不同凡人的英雄气质。

蒙文本《东辽传》中的薛仁贵，十分孝顺父母。在薛仁贵梦遇白虎开口讲话后，父母要他学习书典，他便按父母意愿入学读书。父亲临终前，要他以文武为本，恪守"忠"字，他跪地背诵圣人之教："君子位下不谄上，在上不欺下，进退不辱祖宗之名。"父母去世后，他倾家中所有追祭，遣散仆役，日间习读兵书阵法，夜间便在父母灵位守灵。乡邻劝他节制些，又欲为他做媒娶妻，他婉言谢绝，道："十分感谢诸位。但圣人言，有福之人不靠祖上的遗财。这家产都是父母积来的，我唯有尽所有孝祭父母，才合人子之礼。如今父母丧事未尽，如何谈论婚事？"这与原著中写薛仁贵为学习武艺，将巨万家私、田园屋宇弄得干干净净，在处理方式上有很大区别。

蒙文本《东辽传》中，薛仁贵也因贫穷无法度日产生过想自尽的念头，但这种念头与汉文本中不同，也遵循了以孝为本的圣人之训。只见他向自家方向跪拜，双眼泪如雨下道："不孝之子

仁贵，跪拜祖先与父母。生我之时，父母视为珍宝，儿却自幼年起便令恩重如山的您们受累，一刻也未能使您们欢心。如今儿学得满腹经纶，却又奈何？欲上山为寇偷生，难免令先辈们的英名遭受沾污，使父训落空；欲活在世上承继您们的宗祠，又难逃饿死，最终还是要被人们耻笑说员外的儿子竟饿死，也要玷污父名。父母的财产，已被我耗尽。如今在这世上，没有仁贵这样受苦的人，又没有依伴的兄弟和可以互相教诲的朋友，孤独一身，父母已逝，生有何益，早些脱离世上这受饿受冻之罪吧！"薛仁贵内心的这些自思，也是汉文本中未曾有的。蒙文本增加这段情节，使薛仁贵刚中生柔，在勇敢豪放的同时，又有些文秀。蒙文本如此反复描写薛仁贵在家时的事父母以孝，正是为写他日后事君以忠做铺垫。译者认为，薛仁贵在投奔唐朝平辽大军后，屡建奇功，又屡遭奸逆陷害，却从不动摇保卫唐朝社稷的决心，乃是因为自幼便能时时想到孝敬父母。这明显是遵循了孔子在家事父以孝、在外事君以忠的内地伦理观念。这说明，译者对内地的伦理道德和经典有较多的了解，很可能是一位文化修养较高的人。

蒙文本《东辽传》对于薛仁贵的三位结拜兄弟李庆红、姜兴霸、姜兴本等人的情节也多有改写。汉文本中，在风火山占山为王的李庆红等人被薛仁贵擒获后，樊员外命众庄客乱棍打死。那时，薛仁贵问三人"有何话说"，三人都显出贪生怕死，齐声说："啊呀好汉，乞求饶我等性命；今后再不敢为盗，情愿改邪归正了。"薛仁贵提出以投军报国为条件，三人满口应允，说："好汉若肯饶我们，即刻就去投军。"后来，三人在征辽中都立下战功，给过薛仁贵不小的帮助。[①] 蒙文本根据三人后来的情节，认为原著的上述描写，有损于他们的整体形象，于是作了较大的改写。

① 以上见《说唐后传》，中州古籍出版社，1990 年出版，张惠民校注。

当薛仁贵问他们"有何话说"时，三人并无惧色，齐声回答："要杀就快杀，投生世上，既为好汉，那有怕死的！"薛仁贵故作发怒，喝令庄户用荆棍打死三人。李庆红双目圆睁道："欲杀便杀，何必如此装腔作势！"薛仁贵又问三人道："尔等果真不怕死吗？"三人同声大喊道："怕死还敢抢劫皇上的军队吗？只可惜我等自由自在的三位英雄，打败了官家军队，却落在乡野村汉手中！……"薛仁贵非常喜爱他们这英雄气概，于是亲自为他们解缚，劝说他们与自己一道投奔平辽大军，报效国家。经过上述这样的改写，李庆红等人不再有贪生怕死的表现，他们的英雄本色也更加突出。在原著中，他们是为活命才接受了与薛仁贵同去投奔平辽大军的条件。在蒙文本中，薛仁贵由喜爱他们的英雄气概，主动为他们解缚，使他们受到感动，于是同意投奔平辽大军。人物之间关系的这种变化，显出译者的另一番审美理想。

《说唐薛家府传》褒贬分明，一面歌颂唐朝征东的正义，对唐朝将领抱有深深同情，另一面对东辽则斥为非正义，对东辽将领也多有贬抑的描写。蒙文本《东辽传》，由于题材本身的缘故，基本继承了汉文原著的倾向，却又有所不同，其中经过改变一些细节描写，透露出对东辽国将领的某种同情和赞誉。例如，唐将马三保到凤凰山探路一节，汉文原著中的马三保"年纪虽老，到底有本事，杀得盖贤谟呼呼喘气，有些招架不住"，于是那盖贤谟佯装败走，将马三保诱入陷坑俘虏。在蒙文本中，东辽将领盖贤谟英勇得很。马三保单刀迎战盖贤谟，战过十余回合，便因年老力衰，拨马逃走。盖贤谟策马追赶，笑说："这般老朽还要称平国公，你难逃我手！"于是追将上去用钢鞭打得马三保丢盔弃刀，又在二马并驰之际，伸手抓住马三保腰带，将他生擒了过来。两个本子中，都写盖贤谟生擒马三保，但对二人的褒贬不同，如何擒法也有别。汉文原著赞扬马三保老当益壮，虽然被擒，却是因为中了盖贤谟的计谋，并非勇力上不敌盖贤谟。盖贤谟生擒马三

保，也称不上英雄。蒙文本中，马三保勇力不济，盖贤谟是完全凭勇力生擒了马三保，显示出他的英勇和豪放。

蒙文本《东辽传》关于东辽元帅盖苏文江边自刎一节的处理方式，也十分有特色。自刎前他向薛仁贵提出三点要求，一是"不要灭我主"，二是说共同与唐朝为敌的"三王乃是由我招来，请留他们的性命"，三是承认"战乱由我而起，已使辽国百姓广受祸害，请免三年贡赋"。他的这三点要求，使薛仁贵也很受感动，不免赞扬"真是忠诚"。在薛仁贵接受这三点要求后，盖苏文在马上向金兰山拜道："臣不才，使国破命绝，如今已不能报答主上的恩典。"拜毕，只见他"将头盔抛到江中，右手抓住挽起的头发"，左手握刀毅然割断自己的颈项。可是，身躯没有倒下去，右手还是拎着头不松开。而且，他身下的坐骑也挺立不动，眼中落泪。书中称赞他"勇如西楚霸王，心怀雄才大略。未得天时丧少年，无限青史有英名"。盖苏文临终时的这壮烈场面，令薛仁贵也禁不住心酸落泪，感叹他"真是为国捐躯的忠义英雄"。蒙文本中增加的这一节文字，使盖苏文临危不惧、至死矢志不移的英雄形象跃然纸上。中国古代有"刑天舞干戚，猛志固长在"的故事。故事中讲述刑天在头落地后，仍然舞剑拼搏，其志其勇令人钦佩，遂成为千古传颂的英雄。盖苏文自刎后，虽然没有继续挥刀拼杀，但是身躯昂然屹立，手拎已割下的头颅，其情其景在《东辽传》也是绝无仅有。由此可见，译者并没有将他视为挑起战乱的祸首，而是将他描写作失败的英雄。这与汉文本是很不相同的。

关于唐天子亲征东辽，蒙文本《东辽传》也表示出某种否定态度。如唐太宗李世民在率军入东辽后，就曾有如下悔言："我据中原，广有四海，疆域并不算狭小。只因我不知足，才使自己离弃妻儿，又使这众将士也为我离弃家室，真是可怜哟！"李世民是唐朝的皇帝、征东辽的最高统帅。在这增加的文字中，由李世民自己讲出唐朝入兵东辽是出于自己的"不知足"，而这"不知

足"又招致众将士遭受磨难、血染沙场的不幸,可见译者已是在批评唐朝入兵东辽了。

蒙文本《东辽传》还多处表现出厌倦战争和思念家乡的情绪。如贞观十四年春,征辽大军在凤凰城过除夕,身为统帅的唐太宗李世民,竟也难耐寂寞,思念中原,唤来徐茂公、尉迟恭一同登上城楼眺望解闷。他寻视四方,只见"山河增色,碧野连天,郁郁葱葱,茫茫苍苍,频添入之愁绪。蓝天之下,阳光灿烂,春风吹荡。向西望去,云霭之中,影影绰绰似乎掩映着故乡,那中原大地,那长安都城"。译者很善于描写自然景色和人物主体对自然景色的即情感觉。他通过描写李世民观赏春天景物的愁绪,反映出李世民由于久别中原和长安而形成的缕缕思乡之情。这情绪,乃是由于长期征战引起的,因而其中也包含了隐约的厌战情绪。这在汉文原著是没有的。

征辽之后,薛仁贵荣归故里的一节增补文字,也十分有特色,既反映出蒙文本译者善于描写自然景物的能力,也通过人景相寓,刻画出薛仁贵因征辽而久别故乡的复杂心态。

> 却说东进王离开绛州,跨上赛风驹,来到丁山脚下,望着故乡,不免感慨万分。松柏葱郁胜过赏画,削峰刺向蓝天,雾霭飘升,勾起人的愁绪。百鸟鸣唱回荡,沁人心肺,百虫欢鸣,似解人意,流水清澈,使入追想童心。因是仲春时节,草木青青,百花初绽,阳光和煦,雁阵高飞,春水融融,如吟如唱,令入眼中泪水盈盈。杏蕾怒放,众生欢跃,馨香扑鼻,微风习习,又让人哀思种种。幼时攀玩的山崖,也似张臂迎接。望着这般景色,不由回想往事,十二年的艰辛,隐约如梦,几缕胡须随风飘动,令人感到时光渐去。当年射雁的丁山,也像在问候"久违了",奔腾的金莲江(汉文原著中"金莲湖")又像在提示"莫忘年代已久"。平辽王独自走着,想着妙人柳金花,不由阵阵心酸,阵阵欢悦。心酸是因分别

年代已久，欢悦是因得到了王位。随着"唉"的一声长叹，仰天说道："当年曾在此射过雁，讨过饭，如今皇恩封王，岂非如梦？连这山山水水都有悲哀之态，何况妙人那爱心情思呢！"于是又向前走着，只见霁霭如蜃，其妙难言。圣主的长安都城恁般好，却不能尽如人意，自己家乡的尘土竟能使人心意满足，岂非奇事。……

这是蒙文本中增写的一段人与自然景物相互交融的情节。落魄的薛仁贵投奔平辽王师，身经百战，出生入死，终于获得王位荣归故里，其心中自然会百感交集。译者很善于揣摸薛仁贵此时的心情，借助他观赏眼前自然景色的独特感觉，反复衬托他的心情，使他此时此刻那百感交集的心情得到更充分的显现。在薛仁贵的心理活动中，译者突出了其矛盾的两个方面。其一，是离开家乡和妻子的悲凉；其二是获得王位的喜悦。由此，他看到的自然景色也被人化了，具有了既令人感到美好、又令人感到哀愁的双重特性。

这段自然景色描写的另一个特点，是充溢着热爱家乡和故土难忘的感情。天子脚下，繁华无比的长安都城，热闹非常，亭台楼阁，大街小巷，可观赏的景致比比皆是，却并不能使薛仁贵心满意足。相比之下，他还是更热爱自己的家乡。那里虽然是偏僻的乡村，只有平凡的山、平凡的水，并非甲天下的名胜，却寄托着自己往昔的梦，印刻着黄金般的童年，保存着旧时贫穷生活的回忆，而且还有糟糠之妻柳金花在盼望自己的归来。正是由于家乡的山山水水都包含着薛仁贵往昔的生活，所以在薛仁贵眼中，家乡的山山水水也都具有了生命力，如同欢迎他归来和向他诉说离别之情的朋友，使他感到特别的亲切。

清代，蒙古旗丁被征调入关，弃家从戎，饱受军旅之苦，甚至遗尸他乡或伤残而归，乃是常事。译者有感于此，通过描写薛仁

贵归来时眼前呈现出家乡一草一木的富有生命情感,反衬他潜意识中的厌恶军旅,乃是在间接表达当时被征调军旅蒙古旗丁的普遍情绪 。这正是该节景物描写十分成功的主要原因。

总之,蒙文本《东辽传》虽然属于翻译作品,却不乏创新,显示出译者的独特审美取向和较高的艺术才华。

## 第四节 乌兰巴托藏本《今古奇观》

### 一、译本概况

在哈斯宝一章中,曾介绍他所蒙译的《今古奇观》。这里要谈的是另一部《今古奇观》蒙译本。该译本,在内蒙古和喀尔喀蒙古均有流传。1959年,蒙古国科学与高等教育出版社曾出版该译本,这为研究它提供了更为便利的条件。因此,这里将该译本命名为乌兰巴托藏本蒙文《今古奇观》,简称乌本《今古奇观》。

在原《蒙古人民共和国科学院亚洲书库蒙古文手抄和印刷本书目编录(一)》中,乌本《今古奇观》被列为"文学类",有简介如下:"《今古奇观》,(原著文字)汉,三册,1077页,一种文学作品。"蒙古国1959年出版乌本《今古奇观》时,蒙古国著名学者仁钦教授曾为之撰《序》。仁钦教授在《序》中高度赞扬了《今古奇观》数次从汉文译为蒙文的翻译活动,认为"这不仅成为蒙古族读者非常喜爱它的证明,而且也充分显示出蒙古语言的奇妙性和非常的丰富性"。《序》中还说:"这些故事的译本,还曾由书面流传到口头文学领域,成为蒙古族说书艺人在增补修润后讲述的底本。在蒙古人民共和国建国之初,还有过经改编在乌里雅苏台、阿拉坦宝力高和首都库伦等地剧场演出的情况。"由此可见,蒙译本《今古奇观》在喀尔喀蒙古的确产生过很大的影响。在该《序》中,仁钦教授还介绍了乌本《今古奇观》的收藏和出版中的一些情况,说:"这里刊载的各故事的原本,曾藏于札雅格根

罗布桑帕仍莱的图书馆，现收藏在蒙古国公共图书馆。如今出版印行，以满足知识界同仁阅读和研究蒙古文学宝库中各国文学作品蒙古文译本的需要。原稿本抄写于中国熟宣纸(?)，装订三册。(此次出版)仅将用满文拼写的地名、人名转写成蒙古文，未作其他改订。"

由于文字所限，仁钦教授在该《序》中，未能更为具体和详细地介绍《今古奇观》蒙译本的成就和影响，但他的这篇《序》对后来的研究工作仍具有文献性价值。他关于《今古奇观》蒙译活动的价值的认定，也是十分精辟的。当然，仁钦教授大约并没有将乌本《今古奇观》与汉文原著进行详细对照，所以无法发现到其中的创作性活动，以及翻译中出现的大量舛误，也没有能够确认这部《今古奇观》是在喀尔喀蒙古被译为蒙古文的。

乌本《今古奇观》的一个重要特点，是该译本并非出自同一位译者，而是一部集体翻译之作。其中，有的译者对汉族文化和历史了解较多，有的译者对汉族文化和历史了解较少，于是便出现了一些关键词汇在不同卷中呈现不同译法的情况，最为典型的是关于"国朝""本朝"的处理方式。

汉文《今古奇观》各卷故事的修润定本完成于明朝，在许多卷内出现"国朝"、"本朝"等词，也即是指明朝。"国朝"、"本朝"在中原是很通俗的词汇，只要了解《今古奇观》的成书年代，也就会理解其中出现的"国朝"、"本朝"系指明朝。可是，在乌本《今古奇观》中，对"国朝"、"本朝"的翻译却出现较大歧义。例如，在第五卷《杜十娘怒沉百宝箱》、第九卷《转运汉巧遇洞庭红》、第十三卷《沈小霞相会出师表》、第十五卷《卢太学诗酒傲公侯》、第二十一卷《老门生三世报恩》、第二十五卷《徐老仆义愤成家》等卷中，"国朝"或"本朝"均译为"明朝"。这说明，译者对《今古奇观》的成书于明朝是清楚的。与此同时，第三卷《滕大尹鬼断家私》、第二十二卷《钝秀才一朝交泰》、第三十四卷《女秀才移花接木》

等卷中,"国朝"或"本朝"弃而未译。在第二十九卷《怀私怨狠仆告主》中的"国朝"被译为"古代某朝",第三十五卷《玉娇鸾百年长恨》中的"国朝"被译为"也不知道是哪个朝代"。这说明,这些卷的译者对《今古奇观》的成书于明朝是不清楚的。

还有一些卷,原著中只写出年号,译者却在译文中补写出朝代。如第十四卷《宋金郎团圆破毡笠》,原著中"正德年间",译文作"大明朝正德皇帝时";第三十六卷《蔡小姐忍辱报仇》,原著中"宣德年间",译文作"古代明朝宣德皇帝时"。这说明,这些卷的译者对中国古代年号比较清楚,历史知识也比较丰富。与此相反,也有些卷的译者,对中国古代历史知识了解较少。如第十九卷《俞伯牙摔琴谢知音》,原著中"话说春秋战国时",译文作"话说古时鲁国春秋皇帝时",等等。

译著中出现的上述不同处理方式,证实乌本《今古奇观》不是由同一个人翻译完成的,而是由数人共同翻译完成的。

由于不是同一个人翻译完成,乌本《今古奇观》各卷本之间,在翻译技巧、文笔水准方面,以及增删与改写方面也存在明显的不同。有些卷,即使增删较大,故事基本内容仍然能被完整保存下来,语句也较通顺,凡依原文翻译时,大致能准确无误。如第五卷《杜十娘怒沉百宝箱》、第七卷《卖油郎独占花魁》、第十八卷《刘元普双生贵子》、第二十三卷《蒋兴哥重会珍珠衫》等卷,都翻译得较好,改写也有特色。此外,第一卷《三孝廉让产立高名》、第二卷《两县令竞义婚孤女》、第四卷《裴晋公义还原配》、第八卷《灌园叟晚逢仙女》、第九卷《转运汉巧遇洞庭红》、第十一卷《吴宝安弃家赎友》、第十二卷《羊角哀舍命全交》、第十四卷《宋金郎团圆破毡笠》、第二十卷《老门生三世报恩》、第三十卷《念亲恩孝女藏儿》等卷也都译得比较好。与此同时,也有些卷语句不甚通畅,译文多有囫囵难解、词不达意之处。如第六卷《李谪仙醉草吓蛮书》、第二十七卷《钱秀才错占凤凰俦》、第二十八卷《乔太守

乱点鸳鸯谱》、第三十二卷《金玉奴棒打薄情郎》、第三十三卷《唐解元玩世出奇》、第三十四卷《女秀才移花接木》、第三十五卷《玉娇鸾百年长恨》、第三十七卷《崔俊臣巧会芙蓉屏》、第三十八卷《赵县君乔送黄柑子》、第三十九卷《夸妙术丹客提金》、第四十卷《逞钱多白丁横带》等卷，多有不解原文而误译之处。

例如，第二十七卷《钱秀才错占凤凰俦》，原文"宋时杨备游太湖"一句，译文竟作"古代宋朝时在杨备地方有一个大湖"。杨备系宋朝时人，人名误译为地名。清代蒙语中常将"大"读作"dài"，如大清朝读作"dai"清朝，译者此处由"太"谐音"dài"，将"太湖"这个在内地人人皆知的湖泊译为"大湖"，可见他对中国文化知识是比较贫乏的。同卷中原文"咬定牙根，狠狠的骂道"，译文竟作"用牙将他身上肉咬过几番，骂道"。对如此简单的一句话，译者也未能理解，说明他汉文程度也比较低，大约是初学翻译。再如，第三十五卷《玉娇鸾百年长恨》，原文"虎衙爱女娇鸾拜稿"，译文竟作"虎旁爱女娇鸾拜告"。这样的例子在上述卷中有很多。文学翻译是一种文化交流过程。仅仅识得一个民族的文字，却不了解该民族的历史与文化，在翻译其文学作品时，就很容易发生令人喷饭的舛误。

乌本《今古奇观》各卷，虽然不是出自同一位译者之手，却也不是各译者随意择取某卷翻译后的拼合。这是一次在高水平翻译家带领下，有组织的翻译活动。经过对全书各卷的分析，可以发现两个重要问题。其一，如果将四十卷故事，按顺序分为前、中、后三大部分，那么便可以说前部和中部，大多数卷翻译得比较好，后部分的大多数卷翻译欠佳。其二，如果按原著故事情节的生动有趣程度划分，则可以发现，那些故事情节较生动有趣的诸卷，大部分翻译得比较流畅，即使有增删与补写，也处理得较好，能显示出译者的创意。与此相反，那些故事情节相对不很有趣的诸卷，译文多欠佳，很少补写新的细节，即使删节也大多出

于不易于翻译。这说明,在翻译者的组合方面,曾有意识地将原著中那些靠前的卷,那些优秀的卷,分派给水平相对较高的译者去翻译,而将原著中那些相对不很优秀的卷,那些在顺序上靠后的卷,分派给水平不高或者初次参加翻译活动的译者去翻译。由此可见,在这翻译活动中,也包含着对原著各卷的审美选择和审美评价。

在清代的内蒙古,若由某一位王公贵族或者某一位蒙汉兼通的文人组织若干人翻译某一部汉文学作品,就具体条件而言,是一件并不困难的事情。但是,时至今日,尚未发现这样的例证。那时,内蒙古的蒙汉兼通者甚多,由个人完成一部汉文学作品的翻译,也同样是一件并不困难的事。与此不同,清末民初在喀尔喀蒙古,确实曾经有过组织若干文人通力合作翻译某部文学作品的情况。[①] 此外,清代内蒙古的蒙汉兼通者大多生活在距内地较近的蒙汉杂居地区,汉族文史知识较丰富。他们翻译的汉文学作品,大约不会出现将“太湖”译为“大湖”一类的失误。根据以上情况,以及译文中较少采用音译等情况判断,可以初步确认乌本《今古奇观》是在喀尔喀蒙古被译为蒙文的。

## 二、与原著之比较

与哈斯宝译本《今古奇观》相比,乌本《今古奇观》有两点重要区别。其一,哈斯宝译本至今只存有非全本,翻译之初是否系全本,如今也难以做出定论。乌本《今古奇观》则是四十卷全本。其二,哈斯宝译本基本上是按原著蒙译,少有增删。乌本《今古奇观》则出现大量增删和改写,在翻译过程中有一定程度的创新。乌本《今古奇观》译文的有所创新和它的在喀尔喀蒙古被译成蒙古文,使它在蒙古族文学史上占有重要地位。

---

① 见巴·索德那木为《和番缘》影印本撰写的《序》。乌兰巴托,1969 年。

经过比较可以发现，乌本《今古奇观》各卷在对原著的保留与删节方面存在很大的差别。有些卷，如《杜十娘怒沉百宝箱》（第五卷）、《看财奴刁买冤家主》（第十卷）、《吴保安弃家赎友》（第十一卷）、《羊角哀舍命全交》（第十二卷）、《宋金郎团圆破毡笠》（第十四卷）、《刘元普双生贵子》（第十八卷）、《庄子休鼓盆成大道》（第二十卷）、《老门生三世报恩》（第二十一卷）、《蒋兴哥重会珍珠衫》（第二十三卷）、《陈御史巧勘金钗钿》（第二十四卷）、《徐老仆义愤成家》（第二十五卷）、《蔡小姐忍辱报仇》（第二十六卷）、《念亲恩孝女藏儿》（第三十卷）、《吕大郎还金完骨肉》（第三十一卷）、《金玉奴棒打薄情郎》（第三十二卷）等，保留较多而删节较少，或者虽然删节不少，补写亦不少，因此在篇幅上与原著较接近。也有些卷，如《三孝廉让产立高名》（第一卷）、《两县令竞义婚孤女》（第二卷）、《灌园叟晚逢仙女》（第八卷）、《转运汉巧遇洞庭红》（第九卷）、《卢太学诗酒傲公侯》（第十五卷）、《苏小妹三难新郎》（第十七卷）等，则删节较多，在篇幅上比原著短去许多。其中，《三孝廉让产立高名》、《两县令竞义婚孤女》、《苏小妹三难新郎》等卷，译文篇幅已不及原著之半。这说明，在乌本《今古奇观》的翻译过程中贯穿着译者的选择。

所谓乌本《今古奇观》翻译过程中的选择问题，既包含着对原著的评价，即那些较优秀的故事通常会保留较多而删节较少，也包含着对原著的文化解读，即那些难以为当时的蒙古族读者所接受和感兴趣的部分删节较多。此外，还有翻译中的技巧难易问题，即那些较难翻译的部分会被较多的删节。至于由翻译者的水平问题所带来的保留与删节就更为复杂，某卷故事由水平不高的译者翻译时，他可能由于难以从审美口味上驾驭全篇而更多从翻译的难易方面考虑保留与删节的问题。于是，便出现了译文很差、相对原文却删节不多的情况，如《金玉奴棒打薄情郎》、《唐解元玩世出奇》、《玉娇鸾百年长恨》、《崔俊臣巧会芙

蓉屏》、《夸妙术丹客提金》、《逞钱多白丁横带》等,便属此例。因此,关于乌本《今古奇观》在保留与删节方面反映出的文化选择和对原著的评价性选择,主要应该依据那些译文较好的卷进行研究。

《三孝廉让产立高名》、《两县令竞义婚孤女》属于译文较好却又删节较多的例证。《苏小妹三难新郎》则属于译文中上删节较多的例证。《三孝廉让产立高名》叙述许武兄弟三人,如何互相谦让,受到朝廷赏识,出仕扬名的故事。故事以宣扬伦理道德为主,情节性不强。故事主要人物所体现出的孝悌、廉洁等观念,乃至为体现这观念而出现的隐曲韬晦类行为,都很难为当时受汉文化影响相对较浅的喀尔喀蒙古族读者所理解。这些,便成为译者大斧删削原著的主要原因。《两县令竞义婚孤女》描写贾昌、钟离、高原等人出于义气,帮助原县令石璧遗孤的故事。贾昌等人后来都得到善报,小说具有明显的因果报应思想。为强化因果报应思想,使小说对人物的褒贬更加鲜明,译者在翻译过程中还对原著情节进行改写和补充。但是,小说原文中琐细和重复情节较多,如介绍当时米价之贵,数次写贾昌夫妻对待孤女的不同态度等等。对这样的情节,译者多予删去,从而使译文在篇幅上不及原著之半。《苏小妹三难新郎》描写宋代大文豪苏轼的妹妹苏小妹与诗人秦观以诗传情喜结良缘的故事,小说的一大特点,是出现众多苏小妹与秦观互赠诗词的细节。他们之间互赠的诗词,按当时喀尔喀译者的一般水平,大部分是比较难以翻译的。而且,由于文化氛围和审美趣味的不同,即使勉强译为蒙古文,也会因为失去原有的风格,而为读者所厌倦。于是,大多数诗词连同相关的部分情节,便统统被删去,使译文在篇幅上仅及原著的三分之一。

叙事模式的调整,也是造成译者在翻译中对原著删节较多的重要原因。《今古奇观》是属于话本和拟话本范围的短篇小说

选集，其收入的作品深刻地印记着话本和拟话本时代叙事模式的痕迹。例如，在叙述故事过程中的穿插敷衍，在正话故事之前安排的篇首、入话和头回等，都是话本和拟话本时代的特有模式，是在讲故事活动演化过程中逐步形成的。那时，讲故事的人为活跃气氛，适应不同文化层次听众的需要，乃至为着将一段故事讲较长一些时间，便会针对故事内容进行一些评论，插入关于故事的历史、地理方面的解说等，构成了穿插敷衍。穿插敷衍并不是故事情节的必要构成因素，而是一些与故事有关的附着部分。为着点题和烘托气氛，话本小说开篇时多有诗或词，被称为"篇首"。对这诗或词的解释性话语，被称为"入话"。在入话之后，正话即全文着力要讲的故事之前，常常要插入一段相关的小故事，这便是"头回"。入话和头回，在当初主要是为着招徕听众和逐步将听众引入听书的境界。这些源于市井说话艺人讲故事的沿袭程式，后来成为话本和拟话本的组成部分，进入书面文学创作之中。将乌本《今古奇观》与原著进行对照，可以发现对穿插敷衍、篇首、入话和头回的删节和改写最为突出。全书四十卷之篇首诗，依原意翻译的仅有数首，大多数都被改译、重写或删去。全书近二十篇入话，只翻译五篇，其余均被删去。全书十五篇头回，翻译六篇，删去九篇。这说明译者对《今古奇观》中保留的话本小说的篇首、入话、头回等是难以理解和接受的。

乌本《今古奇观》还出现大量补写的细节。这些补写的细节，或者强化了故事性，或者突出了人物的性格特征，从而使作品进一步适应读者的审美趣味。尽管这些补写的细节还称不上完整的独创性活动，却传达出了译者再创作的意愿。

在《两县令竞义婚孤女》的故事中，有一段贾婆卖月香小姐后又卖养娘（蒙文译本唤作春梅）的情节。原著中，叙说张婆的外甥赵二打扮一番，提着灯笼将养娘领回家，写的很简要。乌本译文却增加许多文字：

> 赵二不由得甚是高兴,修整一番住所,从富人借二十两银子,雇一小轿,与张婆二人去贾昌家,将银子交与恶婆子。恶婆子十分高兴,唤出养娘春梅交与赵二,又要她脱下穿在身上的兰布夹袄。赵二忙跪在地上道:"大娘,女儿尚未过门,如何便要脱去穿在身上的衣服?望看在不争气女婿的吉利,今日便不要脱去罢,改日再讨回吧!"恶婆子道:"这女人原是三十两银子买的,现今赔十两银子,却二十两银子卖了,如何还能再给穿戴!"赵二忍不住站起来,横眉瞪眼高声道:"不要说是活人,便是一两个钱买东西也还要用纸包着。如果必要脱下衣服,就退回我的银子!"那妇人无奈,只好让穿着袄过门。养娘春梅在赵二家成就夫妻,二人甚是和睦不提。

原著中贾昌的老婆心胸狭窄,不图报恩,为人狠毒。她乘贾昌外出之机,迫害被贾昌收留在家的恩人的女儿月香及月香的养娘,又将她们转卖他人。乌本译者很厌恶贾婆,遂摹拟原作者,补写了上述一段文字,进一步强化了贾婆形象的可恶。同时,译者出于对养娘春梅的同情,又将买她为妻的赵二写得为人仗义,粗犷而富于人情。如原著中写赵二娶妻前如何打扮自己,译文改为装修住所;原著中赵二将养娘扶回家,译文中改为用轿抬回等等。赵二与贾婆之间,为养娘夹袄的争执,在原著中是没有的。贾婆那悭吝与欺软怕硬的特征,赵二那知礼却又憨直鲁莽的性格,在不多的文字中已跃然纸上。这说明,该卷译者很善于观察生活和进行细节描绘。

蒙古族自古有赞赏不取他人财物和厌恶偷盗行为的传统。反映到乌本《今古奇观》,一个突出例证便是对《裴晋公义还原配》中关于裴度得遇之前拾金不昧故事的改写。原著中,这是一段不长的文字。改写后,增加了裴度拾金带后的矛盾心理,失带

人寻带不着时的绝望状况等内容,从而使裴度的形象更为突出。

妇女的贞洁与否,在封建时代的内地,是被十分看重的问题。《杜十娘怒沉百宝箱》的故事中,李甲负义将杜十娘卖与孙富,最主要的原因,便是杜十娘乃烟花出身女子,带回家后无颜对父母。乌本《今古奇观》中的这一故事,在补写许多表现杜十娘柔情缠绵的细节外,还有一处特别重要的改动,即李甲逼死杜十娘回家乡后,其父亲与亲朋对他的憎恨。文中称:"李甲回到家中,面见父亲李布政大人,其父原本已见怒,加之又详闻到杜十娘死去的事,遂将他逐出家门,说:'我不要你这不孝不义的人做儿子。'此后弟弟们不照看他,亲朋都避而不见他,妻子更加不睬他。李甲自知所为铸成大错,心中懊悔不已,数年后伤感而亡。"经过这番改写,李甲的父亲、弟弟、亲朋、乃至妻子,厌恨他的最主要原因不再是原著中的结识烟花女子,而是逼死杜十娘。这改写曲折反映出古代蒙古地区不十分看重妇女的贞洁与否、却很是看重待人的诚信和仗义的习俗观念。

在乌本《今古奇观》中,《卖油郎独占花魁》属于删节改写较多的一卷。译文大斧删去篇首、入话、美娘被卖到妓院中的许多细节,以及在美娘决心嫁给秦重后,如何通过刘四妈疏通王九妈的详细过程,从而使故事情节更集中于秦重如何以诚心得到美娘爱慕的描写。译文还删去蔡京、高俅、杨戬、隋何、陆贾、嫦娥等许多与故事无关的人名,以适应对汉文化了解不深的喀尔喀蒙古族读者。增加的细节,主要是为了突出美娘美丽多才的形象和秦重忠厚善良而又痴情的个性。如秦重第一次看到美娘,汉文原著写得比较简单,乌本《今古奇观》则补写成一段较长的文字:

> 其后,方才那美人领着小丫鬟走出来,坐到轿内。那时,卖油郎便趁机瞧那女子的姿容,真是娇俏美丽:闪亮的黑发卷起如黑龙盘绕,戴着各色珍贵饰物;玉琢般双耳挂着

赤金坠;黑白分明的俏眼闪着光辉;如画的两道眉令人羡慕,鼻梁悬挺如同饱学之士,莲花般的双颊白里透红,真是美极了。婆娑的体态穿着白纱长裙,上罩兰绸对襟短褂。开轿门时伸出竹笋般玉指,入轿时白裙下微露不足三寸金莲。绽开樱桃般小嘴呼唤小丫鬟来到近前,其言轻柔悦耳。这女子是谁?原来就是花魁娘子。卖油郎见到她,神魂走散,一直盯着轿子远去,却仍然痴呆在那里不动。……(有小丫鬟买油)卖油郎心中痴呆,竟未听到。于是,那丫鬟走到近前,说:"我买油!你为何不吱声?是聋子吗?"卖油郎猛然醒悟,大为窘迫,满脸通红道:"我的油桶已空,都卖完了。"

这段文字,乃是译者模仿内地文人之笔,描写秦重眼中美娘形象和秦重为她痴醉的情节。如果去掉三寸金莲几个字,这大约也是当时蒙古文人眼中的美女形象。其中,形容眼睛有光,是在《蒙古秘史》就有记载的,是蒙古族夸赞人之美貌或有神气的传统用语。秦重看得发呆,直到丫鬟呼唤才猛醒过来,更显出他对美娘的一见钟情。醒悟后的窘迫和脸红,是描写他的忠厚朴实。小丫鬟说:"你为何不吱声?是聋子吗?"这一句也补写得很生动,表现出小丫鬟的天真烂漫和无拘束。这一节文字,虽然是翻译中的补笔,却符合当时情景,与前后文天衣无缝,显示出译者有较高的文学修养。

汉文原著中,秦重初会美娘的夜晚,有一个细节,写美娘欲呕吐,"秦重怕污了被窝,把自己的道袍袖子张开,罩在她嘴上"。乌本《今古奇观》改写为"花魁前倾身子欲呕吐时,卖油郎急用衣袖凑在她嘴上,吐了满袖子"。删去"怕污了被窝"几个字。译者随后加批语道:"这不是因为爱惜花魁的被褥,而是情至如此。"译者认为原著写秦重"怕污了被窝",才用衣袖接住美娘的呕吐,

尚未能传达他对美娘的爱慕之心，因此删去这几个字，以说明秦重当时所为不是出于思前想后，而是"情至如此"，即出于感情驱使。由此可见，译者对原著有过认真研究，他的删节和补写不是信笔泼墨，而是为着给原著锦上添花，使之更合于自己对故事的理解和自己的审美理想。

在乌本《今古奇观》中，《蒋兴哥重会珍珠衫》也是一篇文字优美、删节和补写均有特色的佳作。译者对丈夫长期外出做生意期间被陈大郎引诱成奸的三巧儿抱有深深同情。为开脱三巧儿与人通奸的过失，译者先是补写三巧儿与蒋兴哥是何等恩爱，与蒋兴哥分别时是何等的难舍，其后又补写蒋兴哥走后，三巧儿又是何等的思念他。经过大量的补写之后，三巧儿被塑造成为热爱生活，感情缠绵细腻，无论在心理上亦或是在生理上都对丈夫百般依恋的女子。于是，在与丈夫长期分别后她的被引诱成奸，不仅是应该得到原谅的，甚至是应该受到同情的。译者在认识三巧儿被陈大郎引诱成奸这件事上，与原作者存在明显的距离。这主要是由于蒙古族在历史上没有很强的贞洁观念，对青年男女之间非婚姻性关系持宽容态度。可是在客观上，这样的改写却又使原著中反封建的人道主义潜意识得到了强化。同时《蒋兴哥重会珍珠衫》的译者又是一位富于文学才华和对蒙古说书艺术很是熟知的人，在译文中增加了许多评论故事内容的诗文。这种通过诗文评论故事的艺术形式，在蒙古族文学史上是由说书艺人创造的，并且也在艺人的说书活动中表现得最为充分。

乌本《今古奇观》的译者，十分注重小说的劝谕功能，并且以释教拥护者自居，从而使全书披上了更为浓厚的因果报应思想色彩。他们说："《今古奇观》非等闲，苦难从来出心田。既知此身无长久，何必多恶留世间。反躬自悟静思虑，慎积福德路广宽。严嵩恶党是镜鉴，早缚意马与心猿。"（《沈小霞相会出师表》

译文篇末重写诗)又说:"史书的目的是便于启迪人们的灵智,将古人行善或作孽的因果为例子讲述给今人,劝说人们摒弃邪恶,唯存善心。高贵无比的训谕经书,是从苦海普渡众生的航船。若能诚心崇敬,必能成就此生与来世的正果。世人如何晓得个中! 时刻瞪开看他人的眼睛,却遮蔽住自鉴的镜子,昏聩于自恃的一个'我'字。要真诚崇敬有极深恩惠的经书的训谕,要遵循那必定广博的史传中的教诲,这才是正道。……愚拙之笔译出的几句话,好人听后会感动,坏人听了如同耳旁风。"(《滕大尹鬼断家私》译文篇首补写入话)在乌本《今古奇观》中,有许多诸如此类的改写和补写的劝谕性文字。

乌本《今古奇观》中,由改写和补写的劝谕性文字所反映出的浓重释教色彩,印记着明显的地域性文化特征。在内蒙古地区,特别是内蒙古东南部地区,自十八世纪末至十九世纪中叶,由于通晓汉文化的蒙古族知识分子日渐增多,对释教的认识开始发生变化。一些蒙古族知识分子开始崇信儒教,不满于释教的精神专制。在尹湛纳希时代,甚至出现斥责释教空幻无物,赞扬儒教言之成理的议论。十九世纪,在内蒙古东南部地区蒙译的汉文小说和创作的故事本子新作,也多持厚儒薄释的态度,他们以儒家之是非为是非,宣扬忠孝节义,很少如乌本《今古奇观》那样持明确的崇释观点,在解释小说中的悲欢离合和荣辱沉浮时,涂上浓厚的因果报应观念。乌本《今古奇观》中的这一现象,进一步证实了它是在清代喀尔喀蒙古被译成蒙古文的观点。

## 第五节　《金瓶梅》

蒙文译本《金瓶梅》,现存有三种手抄本。内蒙古自治区图书馆藏本一种(以下简称内蒙古藏本),蒙古国国立图书馆(即蒙古国科学院图书馆)藏本两种(以下简称蒙古国藏本)。内蒙古

藏本，仅存第六十六回《翟管家寄书致赙 黄真人发牒荐亡》一回。蒙古国藏本，一种为黄缎封面，系呈送八世哲布尊丹巴阅读本，百回足本。该本原为八世哲布尊丹巴藏书。据《八世哲布尊丹巴藏蒙文手抄图书》称，该蒙文译本《金瓶梅》完成于 1910 年，“40 册，2600 页，手抄本，为警戒耽溺于色情，撰写于十一世纪的一种汉文学作品。”另一种为红布封面，不足百回残本，应是呈送赛音那音汗或是译者自存的抄本。经过对照，可以发现蒙古国收藏的这两种蒙译《金瓶梅》抄本，乃是同一译本的不同抄本，其间只有个别文字上的不同。这不同主要是由抄录时的笔误造成，也可能有转抄时的重译。如第十八回回首词的曲牌，黄缎面抄本采用音译法，红布面抄本则采用了意译法。但是，最为有趣的是，蒙古国藏《金瓶梅》同一译本的不同抄本，并非直接译自汉文原著，而是转译自满文译本《金瓶梅》。这说明，由满文译本转译汉族文学作品在清代曾经是汉文小说蒙译活动中的一条重要的途径。

在中国文学史上，《金瓶梅》被称为奇书。它深刻暴露出明代封建社会的腐败黑暗，荒淫糜烂，鞭挞了有权势的官僚富商阶层的丑恶与无耻。它以暴发户西门庆作为中心人物，塑造出一大批各形各色的典型人物。在中国古代长篇小说中，《金瓶梅》是第一部以人们的日常社会生活作为描写题材，从琐碎的日常生活提炼出典型情节，发掘出社会普遍性矛盾的作品。《金瓶梅》在结构方面平铺直叙，不故作悬念，致力于对细节的精雕细琢，取得很高的艺术成就。《金瓶梅》的语言洗炼、清淡、通俗而不失典雅。《金瓶梅》的这些特点，在此前的中国小说中是不多见的。《金瓶梅》的艺术成就，使它问世后得以广为流传，对后来的中国小说创作产生了深远影响。

同时，《金瓶梅》又是有严重缺陷的作品。小说用自然主义写法，甚至用欣赏的态度描写淫秽的性生活。这使它在问世后，

长期被戴上"淫书"的帽子,受到封建道学家的嗤鼻,在明清两代多次列为禁书。但是,这都未能阻止《金瓶梅》的流传,并且终于传入到少数民族读者中,先被译为满文,而后又被译为蒙古文。满文《金瓶梅》于康熙四十七年出版木刻本,而康熙朝也是清代多次谕令禁止淫词小说的时期。蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》即转译自康熙四十七年木刻版满文《金瓶梅》。

确定蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》转译自满文康熙四十七年木刻本《金瓶梅》,主要有四条依据。其一,在前述《哲布尊丹巴藏蒙文手抄图书》中,曾记载说这部蒙文本《金瓶梅》,由"策达瓦、益达木等人译自满文"。其二,在内蒙古和蒙古国一些图书馆均收藏有满文《金瓶梅》木刻本。在清代,通晓满文的蒙古文人为数非寡。因此,当时确实存在着从满文转译《金瓶梅》的条件。其三,蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》正文前,有一篇《金瓶梅序》,末尾署撰写时间为"康熙四十七年五月吉日"。经对照,证实该《序》即康熙四十七年木刻本满文《金瓶梅》卷首之《序》。[①] 其四,汉文《金瓶梅》的现存版本,可以分为两个系统。两个系统之间的区别较大。一个是《金瓶梅词话》系统,又称"词话本"系统。该系统回前韵文多用诗,第一回回目为《景阳岗武松打虎 潘金莲嫌夫卖风月》。另一个是《原本金瓶梅》系统,又称"说散本"系统。该系统回前韵文多用词,第一回回目为《西门庆热结十兄弟 武二郎冷遇亲哥嫂》。将蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》与汉文《金瓶梅》作对照,可以发现它属于《原本金瓶梅》系统,即"第一奇书"本。这与研究者所指出的"康熙四十七年(1708年)的满文译本《金瓶梅》,亦以第一奇书为底本"的判断完全符合。[②]

蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》,堪称近代汉文小说蒙译本中的

---

① 该《序》经黄润华、王小虹校订标点,以汉文译文发表在1983年6月《文献》第十六辑,后收入《古典文学研究资料汇编·金瓶梅资料编》。
② 刘辉:《金瓶梅成书与版本研究》,辽宁人民出版社,1986年出版。

一部杰作。译本语言简洁利落，圆润柔畅，如行云流水，读起来令人感到舒适、典雅而又朴实无华。这在汉文小说的蒙文译本中是不多见的。尽管是从满文译本的转译，却仍然显示出转译者较高的文学天赋和很强的语言驾驭能力。转译者很珍惜笔墨，凡是可以减少或不用转承词的地方，一般都从简处理。在转译回前词的时候，转译者没有恪守蒙古诗歌的韵律，可是由于用词贴切柔润，读起来仍然朗朗上口，有滋有味。译文中也有不足之处，如个别句子译得不通顺，正文中的诗全不押韵，读起来令人感到索然无味。蒙古国藏本《金瓶梅》是转译本，它能够取得如此成绩，又说明满文本译文也应该比较优美贴切。当然，蒙古国藏本中的一些不足，如个别译文之不准确，甚至违背原著内容，同样也可能来自满文译本。

经过对照，可以确认仅存一回的内蒙古藏本蒙文《金瓶梅》，也源于《原本金瓶梅》系统。而且，无论内蒙古藏本或是蒙古国藏本，在情节内容上与《原本金瓶梅》都较接近，很少增删。但是，在译文的语言功力方面，内蒙古藏本与蒙古国藏本之间，却显示出较大的差距。与蒙古国藏本那优美的译文相比，内蒙古藏本就难免见拙，读起来令人感到沉重不畅，遣词也缺乏圆润贴切。这说明，内蒙古藏本可能直接译自汉文，且译者的翻译水平和文学修养也比较一般。

满语属于阿尔泰语系满—通古斯语族，与同属阿尔泰语系的蒙古语存在悠久的历史亲缘关系。满语与蒙古语之间有许多共同的语词，语法上也较为接近。勃兴之初，满族在一个时期内还曾使用蒙古文字，通过将满语译为蒙古文方式实现口语的书面化。后来通行的满文，是1599年在努尔哈赤谕令下，由满族著名文人额尔德尼等将蒙古字母谐满语音的方式创制的。这些为清代蒙古族学习满语满文提供了便利条件，也为蒙古族文人通过满文译稿了解汉族文化、转译汉族文学作品提供了便利条

件。蒙古国藏本蒙文《金瓶梅》的产生及其杰出成就,正是满蒙之间这种深厚文化亲缘关系的一个具体体现。

# 第六章　安代的传说和唱词

内蒙古东部科尔沁地区流行的安代，是蒙古族萨满教治病巫术发展的中后期形态，特别是近代有代表性的“阿达安代”和“乌茹嘎安代”，表现出蒙古族萨满教消亡时期的典型特征。所以，“阿达安代”和“乌茹嘎安代”的传说、唱词，也就成为继远古的萨满教祭词、神歌和中古的成吉思汗祭奠的传说、祭词之后近代萨满教文学的代表。

## 第一节　安代的起源和发展

**一、安代的起源**

从1956年哲里木盟库伦旗白银花苏木业余文艺宣传队首次将安代作为一种民间歌舞搬上舞台后，随着安代歌舞的风行、搜集、整理，民间文艺工作者和蒙古学者一直在探讨安代的起源。归纳近四十年的探讨，大体可以概括为如下三种途径九种观点。

（一）根据安代的民间传说探索其起源，有五种观点：

1.安代是神鸟白鸾。一种传说讲，神鸟白鸾是由东北方一古老国家的哈日苏大可汗和罕格哈拉皇后所生的三个公主幻化而成，她们在天空飞翔时影子投射在地面哪个姑娘或媳妇的身上，这个姑娘或媳妇就会得一种可怕的病。大慈大悲的释迦牟尼佛主为了拯救人间的苦难，变作巴布伦上师，向本领非凡的博·苏海[①] 和聪明的歌手嘎达苏传授了用唱歌跳舞治疗这种病的

---

① 博：蒙古族对萨满的称谓；苏海：人名。

方法,所以人们把唱安代叫做"唱鸢",安代即鸢。另一种也把唱安代称作"唱鸢"的传说讲,安代病是由五个鸢鸟的鬼魂所造成,这五个鸢鸟的鬼魂一旦附到人身上,人就会得安代病。

2.安代是魔鬼、妖孽。一种传说讲,几百年前,漠北库伦弥勒佛的母亲患了一种吃药不行、念经不灵的怪病,万般无奈,只好请萨满教的博来医治。博请来四方的百姓围着病人又唱又跳,弥勒佛母亲的病便渐渐好转起来。博这时告诉弥勒佛的母亲说,她的病是安代鬼缠身所造成,要想彻底摆脱,必须到南边的蒙古贞旗去静养。于是弥勒佛的母亲坐车南下,途经库伦旗时翻了车,缠身的一部分安代鬼就散落在库伦旗,剩余的安代鬼便随弥勒佛的母亲去到了蒙古贞旗。从此库伦旗和蒙古贞旗都有了安代病。另一种传说讲,很早以前,郭尔罗斯旗发现了一种不祥的妖孽,人们好不容易将它们捉住装入车中,准备扔到遥远的大海中去。结果车走到达尔罕旗、库伦旗时,由于车底板裂了缝和车轮散了架,一部分妖孽分别留在了达尔罕旗和库伦旗。修好车继续前行,走到蒙古贞旗时又遇到土匪抢走了车子,剩余的妖孽就都散在了蒙古贞旗。从此,达尔罕旗、库伦旗、蒙古贞旗都有了安代病。

3.安代是人名。一种传说讲,安代是一个会"唱鸢"的歌手的名字,他不但能通过"唱鸢"让鸢鬼附在人的身上得一种颠狂发疯的病症,而且也能通过"唱鸢"把鸢鬼从人的身上驱走,使病人痊愈,所以人们就用他的名字"安代"来称呼这种病。另一种传说讲,安代是一个屈死的少女的名字,说这个名叫安代的少女屈死后,游荡的鬼魂附在哪个青年妇女的身上,这个妇女就会得一种精神失去常态的怪病。后来人们就用这个少女的名字安代来称呼青年妇女精神失去常态的病症。还有一种传说讲,安代是一个病人的名字,即一个叫安代的人得了一种医生诊治和喇嘛念经都不见效、最后通过唱歌跳舞治好的怪病,后来人们都仿

效他的办法治疗这种病，并将他的名字安代定为这种治病方式的名称。

4.安代是病名。一种传说讲，安代是年青的姑娘或媳妇因思念情人而得的一种相思病，人们称这种病叫"阿达安代"，即相思病安代。另一种传说讲，安代是一种妇女婚后不育的病症，人们称这种病叫"乌茹嘎安代"，即不育症安代。

5.安代是一种载歌载舞治病的方法。一类传说讲，一个老头用勒勒车拉着自己患精神病的独生女儿四处求医，走到半路车轴断为两截，绝望的老人仰天顿足悲歌，结果歌声治好了女儿的病。另一类传说讲，一个老头用勒勒车拉着自己患精神病的女儿或一位丈夫用勒勒车拉着自己患不育症的妻子外出求医，走到半路车上的女儿或妻子听到田地里人们的歌声，病便好了起来。不管是求医者自己顿足悲歌，还是病人听到别人唱歌，总之是歌舞治愈了病人的病。于是人们就仿效这种办法治疗青年妇女的精神病或不育症，并把这种方法称作唱安代。

（二）根据安代一词的语音、词意探索其起源，有三种观点：

1.有的研究者认为，安代是从"阿达台"相近的读音演变而来。"阿达台"蒙语是着了魔的意思，与前面传说中讲的"阿达安代"有关。

2.有的研究者从安代的程式化唱词"奥恩代"（意即劝病人抬起头来）和与之配合的舞姿推测，安代即是"奥恩代"的变音。

3.还有的研究者认为，安代是从"安答"的谐音和含意发展而来。"安答"，现代蒙语意为友伴、盟友。在古代，两个部落、两个家族、两个人发誓结盟或通过娶亲结盟，都称作结"安答"，而且这种结盟往往伴有带宗教性质的群众歌舞。这样发展下来就演变成为后来的唱安代。①

① 参见巴·苏和等编写的《科尔沁文学概要》第一编第三章《科尔沁安代》，民族出版社，1993年出版。

(三)根据唱安代的目的和仪轨的历史发展探索其起源,这既是一种基本的途径,也是一种基本的观点。按照这种途径和观点探索安代起源的研究者认为,唱安代的目的和仪轨自古以来都是为了治病,特别是发展到后来,主要是为了治疗青年妇女因封建包办婚姻造成的精神病或因生理心理因素造成的不育抑郁症,所以把安代看作"医治某种精神上的病痛的方法,是比较符合实际的"。[①]

总结上述三种途径九种观点的探讨,有两点应进一步明确。第一,对安代这一名词概念起源的探讨虽和对唱安代这一治病巫术起源的探讨有密切关系,但二者不完全是一回事,探讨安代的起源,应主要是探讨唱安代这一治病巫术的起源。第二,探讨唱安代治病巫术的起源,上述三种途径都可以运用,但应以第三种途径为主。因为有关安代的传说虽然采取了溯源和说明的狭义历史表述形式,但毕竟不是严格意义的历史;而根据安代一词语音、词意的考释又多为推测,缺乏充分的说服力。所以科学可靠的探索,应从唱安代的目的、仪轨等客观存在的历史事实出发,同时结合参考历史传说、语音和词义的考释加以综合分析,才能真正找到和确定安代的起源。

正如《安代的起源及其发展》一书所述,据安代的故乡库伦旗几位颇有名望的安代博和安代歌手米图、哈达、吉米彦、布和巴雅尔等讲述,1949年新中国建立前,他们每人都参加过数十次唱安代的活动,所有的唱安代都是为人治病的,都是由博主持的(安代歌手的作用也日趋突出),都是按照萨满教仪轨进行的。这与安代传说所描绘的情景完全一致。不管安代是让人得病的鸢鸟和魔鬼也好,是病人的名字或者是可以让人得病同时能够

---

① 白翠英、邢源、福宝林、王笑搜集整理:《安代的起源及其发展》,第9页,内部资料,1983年印刷。本章有关安代传说和唱词的引文主要引自《安代的起源及其发展》一书,后不另注。

治病的歌手的名字也好，还是通过唱歌跳舞治疗青年妇女的相思病和不育抑郁症的治病方式也好，总之离不开安代博和安代歌手通过唱跳或者类似于安代博和安代歌手的唱跳为病人治病这两个基本点。所以唱安代的主要目的和最初目的，唱安代的整个仪式程序，不是为了娱乐，而是为了治病，是一种萨满教治病的巫术活动。而据《蒙古秘史》等史书记载，通过巫术治病历来是蒙古族萨满教教职人员博的职能之一。特别是在科尔沁地区，作为博职能之一的治病发展到后来变成了博的主要职能（祭祀的职能由称作"幻顿"的博专门施行），并且在行博治病的过程中又因擅长治疗某种疾病而形成了多种专门的称呼，如："牙思必拉其博"，指专门从事接骨正骨的博；"德木其博"，指专门从事接生的博；还有"安代博"，即我们所论述的专治青年妇女相思病和不育抑郁症的博。这里发展的线索非常清楚，以治病为目的的唱安代直接来源于萨满教的治病巫术。

另外在科尔沁地区还有一种"求雨安代"，史书记载也同样告诉我们，求雨也是古代蒙古族萨满教的一种巫术活动，唱"求雨安代"也是源于萨满教巫术。

晚近的安代唱词确实吸纳了大量的民歌、民间叙事诗、祝赞词、好来宝等民间艺术的成分，但这只是唱安代巫术的发展，不能把民歌等民间艺术看作安代的直接起源。至于远古萨满教的祭词、神歌、舞蹈最早是源于民间歌舞，这是另一个范畴的理论问题，也不能因此把民间歌舞看作安代的直接起源。

## 二、安代的发展

关于安代的发展，以往的研究主要有两种观点：(1)《安代的起源及其发展》一书根据唱安代的种类将安代的发展划分为三个时期，即以"唱鸢"为代表的古老的安代；以"驱鬼安代"为代表的中期安代；以治疗"阿达安代"和"乌茹嘎安代"为代表的近期

安代。(2)《科尔沁文学概要》一书根据民间调查的资料和书面文献将安代的发展划分为三个时代,即:以“唱鸾”为代表的古代安代,时间从史前到十六世纪末、十七世纪初喇嘛教在蒙古地区的普及;以治疗“阿达安代”和“乌茹嘎安代”为代表的近代安代,时间从喇嘛教在东蒙古地区的普及到1949年新中国成立;以娱乐性歌舞为代表的现代安代,时间从1949年新中国成立到现在。这两种观点都基本符合实际,但是在表述上有欠准确。

根据现有安代的调查资料,吸收上述两种观点的合理成分,我们认为把安代的发展大体划分为三个时期比较妥当,即早期安代、中期安代、后期安代。

早期安代:时间从远古蒙古萨满教治病巫术的出现到这种巫术基本只保留在内蒙古东部科尔沁地区止,跨越远古、中古前期两个时代。这个时期的下限与十六世纪末、十七世纪初喇嘛教在蒙古地区的传播普及基本一致,而十七世纪以后萨满教的治病巫术所以能在科尔沁地区保留下来,显然与该地区萨满教深厚的群众基础和对喇嘛教的激烈抵制有关。就现有资料将“唱鸾”的仪式歌舞认定为该时期唱安代的某些遗存是有根据的,因为鸾鸟显然是远古蒙古萨满教的一种图腾信仰,整个仪式由博主持,歌手只起辅助作用,唱词受佛教影响也较少。

中期安代:时间从十六世纪末、十七世纪初到1949年新中国成立前,跨越中古后期、近代、现代三个时代。这个时期安代的仪式歌舞以“驱鬼安代”和“阿达安代”、“乌茹嘎安代”为代表,其中“驱鬼安代”到近代逐渐衰落,“阿达安代”和“乌茹嘎安代”一直延续到现代。所以就近代而言,最有代表性的是“阿达安代”和“乌茹嘎安代”。与早期安代相比,中期安代的特征是:(1)传承中仪式和唱词逐渐溶合了喇嘛教的内容。(2)唱词中吸纳了民歌、民间叙事诗、祝赞词、好来宝等民间艺术的成分,增强了群众娱乐性。(3)随着群众娱乐性的增强,在整个仪式过程中安

代博的地位和作用逐步下降，安代歌手的地位和作用明显上升，安代博只是在开场和收尾时出面主持，其余则完全由安代歌手包办了。

后期安代：时间从1949年新中国成立到现在。新中国成立后，在党的民族政策和文艺“双百方针”指引下，经过广大农牧民和文艺工作者的加工整理，继承了中期安代群众娱乐性方面的精华，去除了其宗教迷信方面的糟粕，使安代由萨满教的治病巫术变成了一种群众娱乐性的歌舞，从牧野走向城镇，从广场走向舞台。这是安代的新生，是安代发展中一个质的变化和飞跃。

## 第二节　安代的传说

通过上一节安代的起源和发展的论述，我们已经看到，安代的传说作为人民群众为解释和说明安代的来历而创作的一系列民间故事，由于和各个历史时期安代的具体发展形态相联系，具有一定的历史性的特点。反映远古、中古前期“唱鸾”的有安代是神鸟白鸾的传说，反映中古“驱鬼安代”的有安代是魔鬼、妖孽的传说，反映近代“阿达安代”和“乌茹嘎安代”的有安代是一种载歌载舞的治病方法的传说。按照本文学史的分期，我们这里重点介述反映近代有代表性的“阿达安代”和“乌茹嘎安代”的传说。

### 一、“阿达安代”、“乌茹嘎安代”传说的思想内容

就目前所知，蒙古学界经常提到和引用的“阿达安代”和“乌茹嘎安代”的传说有五六篇，篇幅都比较简短，长的千余字，短的只有一二百字。

同“唱鸾”的传说、“驱鬼安代”的传说相比较，“阿达安代”和“乌茹嘎安代”传说的人物形象、故事情节已经与神话相脱离，完

全生活化和现实化了，并表现出一定程度的反封建的倾向。这首先反映在传说关于得安代病原因的解释和说明上。在所有“阿达安代”和“乌茹暱安代”的传说中，由于神鸟白鸢或魔鬼、妖孽附体而得病的解释已经消失，取而代之的是现实生活中真实存在的社会原因，即由于封建包办婚姻制度的束缚所造成的青年妇女的相思病和由于封建传统观念的歧视所造成的妇女婚后不育精神抑郁症。如有关“阿达安代”的一篇传说讲：

> 从前，蒙古贞旗有个美丽善良的姑娘，跟随父亲搬家到库伦旗居住，和有名的九九八十一间库伦大庙里的一个小喇嘛产生了爱情。日久天长，不知怎么被庙里的大喇嘛听到了风声，将小喇嘛痛打一顿，开除僧籍，撵出库伦旗。小喇嘛含悲忍辱地流落到蒙古贞旗，当了长工。善良的姑娘得知小喇嘛的屈辱遭遇，精神立刻失去常态，一会儿痴痴呆呆像个傻子，一会儿又哭又笑像个疯人。父亲请遍了当地的名医、喇嘛，谁也治不了姑娘的病。万般无奈，父亲就用勒勒车拉上女儿赶回蒙古贞旗，继续求医拜佛。这一天勒勒车进入蒙古贞旗境内，忽然从路旁传来一伙铲地农民的唱歌声。已经病入膏肓的女儿听见歌声不知哪来的力量，大声喊叫让父亲停车。父亲停下车后，铲地的农民好奇地赶过来观看，想不到姑娘日思夜想的小喇嘛竟在这伙人里边，这是何等神奇的事情啊！情人相见，病情早已消除一半。人们问清原委，为他们高兴得又唱又跳，姑娘这时也像没病一样，加入了欢跳的歌舞行列……从此产生了用歌舞治疗因思念情人而患精神病的“阿达安代”这种方法。

这篇传说不仅说明青年妇女得相思精神病的原因是束缚男女自由爱情的封建礼教，而且把批判的矛头进一步指向了喇嘛教违背人性的禁欲主义。

其次，在治疗安代病这个中心环节上，"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的传说削弱和排除了安代博请神疗治的迷信，突出了群众唱歌跳舞的精神排解作用。如一篇传说讲，很早以前，郭尔罗斯旗一个孤苦老头用勒勒车拉着自己患有精神病的独生女儿四处求医、请喇嘛，都无济于事。"有一天走到库伦旗境内，车轴突然断为两截。在这四面荒山、举目无亲的异地他乡，老人绝望了，伸手顿足，仰天悲歌。就在这时，神奇的事情发生了，只见躺在车上气息奄奄的女儿轻轻地走下车来，扶起了悲痛欲绝的父亲…… 这桩奇事不胫而走，很快传遍了库伦旗内外。从此，凡是姑娘或新婚不久的媳妇得了类似病症，人们就都仿效这种方法为她治病，唱安代就这样首先在库伦旗产生和传开了"。而在另一篇传说中，干脆明确地把安代博的作用否定了，说："传说蒙古贞旗有一个姑娘得了一种怪病，吃药没治好，就请博来跳大神。博跳了半天神，不但没能治好姑娘的病，症状反而加重了。恰巧这时，一群贪玩的孩子在病人的窗前又唱又跳，姑娘听到孩子们的歌声后，顿时安静下来。于是博灵机一动，每天让孩子们前来为姑娘唱歌跳舞，姑娘的病就慢慢好了。以后这位走村串户的博就开始用这种方法到处治疗这种病，并起了个名字叫安代。"从现代医学讲，唱歌跳舞作为治疗精神病的一种排解方法，也是有一定科学道理的。

第三，传说的主人公由"唱鸾"传说和"驱鬼安代"传说的神、佛、封建帝王变成了普通的劳动人民。在"阿达安代"的传说中，患病者一般都是善良美丽的农牧民姑娘，为她治病和陪伴她的都是中年丧偶孤独贫穷的老父亲。在"乌茹嘎安代"的传说中，患病者也都是农牧民的媳妇，为她治病和陪伴她的是相依为命的丈夫。这些传说不但表现了主人公纯朴真挚的父女、夫妻亲情，而且表现了劳动人民相互帮助的情谊。如"乌茹嘎安代"的传说讲道，当患病的妻子一停下车来静听铲地歇晌的农民的歌

声就病情好转时,"几次三番,眼看着铲地的农民要重新干活了,丈夫只好硬着头皮走到那伙农民面前,诉说原委,恳求为他妻子再唱一会儿。好心的农民欣然来到车前,围着勒勒车,此起彼和,纵情高唱起来。想不到,那勒勒车上的病人听着听着,就像吃了灵丹妙药,病势顿减,走下车来,同大家一起又唱又跳。不一会儿病人就跳得汗透衣衫,病也无影无踪了。丈夫见大家这样治好了妻子的病,心里有说不尽的高兴和感激之情。从此,夫妻二人就在这里定居下来,生儿育女,过上了幸福美满的生活"。

第四,原来没有明确固定地域的"唱鸾"传说和一部分"驱鬼安代"传说,经过另一部分开始有地域范围的"驱鬼安代"传说的过渡,到"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的传说,其流传地域的中心点已经十分明确和固定,即所有的传说故事、特别是其中通过唱歌跳舞治病的中心环节,都是发生在库伦旗和蒙古贞旗,尤以库伦旗为多。这说明,远古和中古前期在蒙古地区普遍存在的萨满教治病巫术,发展到中古后期和近代以后,已经逐步缩小范围,最后只在库伦旗和相邻的蒙古贞旗流传了。

## 二、"阿达安代"、"乌茹嘎安代"传说的艺术特色

"阿达安代"、"乌茹嘎安代"的传说和"唱鸾"、"驱鬼安代"的传说,虽然都是虚构的故事,但是前者的虚构和后者的虚构有所不同。"唱鸾"、"驱鬼安代"传说的人物、故事受到神话的影响,具有浓厚的神幻色彩;"阿达安代"、"乌茹嘎安代"传说的人物、故事则完全是现实生活本身的形态,具有更加令人真实可信的感觉。而这种由神幻色彩向现实生活本身形态的过渡,如果说在通常的传说中是通过同一传说中的同一人物和同一故事情节的变异完成的,那么安代的传说则是分别由人物和故事不同的一系列传说完成的。比如构成传说的前提条件——病人患病的原因,由"唱鸾"传说和"驱鬼安代"传说的鸾鸟、魔鬼附体向"阿

达安代"传说和"乌茹嘎安代"传说的封建包办婚姻制度的束缚、封建传统观念的歧视的过渡；构成传说的中心环节——载歌载舞为病人治病的方式，由博、佛祖的传授施行向属民百姓自己的发现和创造的过渡，其间都有明显的发展线索可寻，但是"唱鸾"传说的人物、故事，"驱鬼安代"传说的人物、故事，"阿代安代"和"乌茹嘎安代"传说的人物、故事，都是互不相同、各自独立的，这样就形成了解释和说明安代来历的一系列传说故事。这是包括"阿达安代"和'乌茹嘎安代"传说在内的所有安代传说的一个明显特征。

虽然"阿达安代"和"乌茹嘎安代"传说的人物故事已经是生活本身的形态，情节发展基本符合现实生活的逻辑，但是其中仍然保持着"唱鸾"传说和"驱鬼安代"传说的传奇性质。如通过唱歌跳舞治疗青年妇女的相思精神病和不孕抑郁症的情节，虽然排除了博和佛祖传授施行的迷信观念，但通向解释和说明的过程仍然带有某种神秘性。这种神秘性有的是拉着独生女儿治病的勒勒车的车轴突然断成两截，无法继续前行求医，绝望中的父亲围绕勒勒车伸臂顿足，仰天悲歌，"就在这时，神奇的事情发生了"，躺在车上气息奄奄的女儿听了父亲的歌声竟走下车来，病一下子好了。有的是拉着病人的勒勒车经过农田，病人听到铲地农民的歌声，病情一下子好转了。有的是病人听到窗外孩子们的歌声，病一下子好了。总之，引起故事转变、到达解释和说明结局的都是一种带有神秘性的偶然的巧合，使故事情节表现出一定的传奇色彩。

由于"阿达安代"和"乌茹嘎安代"传说的故事情节都比较简短，一般都是由从得病到治病的一个单一事件构成，最多不超过五个场面，细节也很少，所以传说故事所刻画的人物形象都很单纯、明朗。如"阿达安代"传说中因思念情人而患病的姑娘，主要突出了她对爱情的忠诚；用勒勒车拉着女儿四出求医的老父亲，

主要突出了对女儿的爱。

## 第三节　安代的唱词

### 一、"阿达安代"、"乌茹嘎安代"的仪式和唱词

同萨满教的祭词、神歌一脉相承，安代唱词也是唱安代仪式的有机构成部分，要全面准确地理解安代唱词，必须结合唱安代的仪式加以阐述。

唱安代的仪式虽然在漫长的发展过程中形成了大体一致的规范，但是由于具体目的、地点和规模以及时代的不同，其仪式程序也有所不同。比如：从具体目的区分，有治病安代、求雨安代；从地点和规模区分，有在村头旷野举办的数百人参加的大安代，有在家庭室内演唱的几个人参加的小安代；从时代区分，治病安代又有属于早期远古、中古的"唱鸢"，属于中期中古的"驱鬼安代"，属于中期近代的"阿达安代"和"乌茹嘎安代"。我们这里主要论述属于近代的"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的仪式以及和仪式结合在一起的唱词。

由于"阿达安代"和"乌茹嘎安代"对年轻妇女患精神病的理解，已不像"唱鸢"和"驱鬼安代"那样，认为是鸢鸟或魔鬼的灵魂附体所致，而是根据实际生活认为，或是因封建包办婚姻的压制束缚折磨成病，或是因婚后不育受到家庭社会的歧视郁闷成疾，所以它治病的仪式和唱词也不像"唱鸢"和"驱鬼安代"那样充满宗教迷信的色彩，而是更加现实化和生活化。其具体的仪式和程式化的唱词如下：

1. 准备。病人需要举办"阿达安代"或"乌茹嘎安代"治病，都是请安代博看过病后由博提出。病人的家长亲属同意后，即开始商定唱安代的时间和规模。时间一般定在夏锄之后秋收之前的农闲间隙，地点和规模根据病人家庭的经济情况而定，短则

七天，长则二十一天，最长的四十天。天数定后开始请歌手，通常请二至四名。病人家属和博、歌手商妥约定，博保证治病救命；歌手保证歌声不断，情绪高涨；病人家属保证供茶供饭。接着开始修场，如果是室外的大安代，就要在村边选择一块方圆二十一步的平坦场地，翻土三尺，下面铺一层茅草或马粪，上面加盖湿土踩实，使之跳起来具有弹性。场地正中竖一车轴或车轮，以镇妖避邪。场外扎一所纸房子，房子旁边挖一土坑。

2.发起。像"唱鸾"和"驱鬼安代"一样，病人由两个年轻英俊的小伙子搀扶进场，坐在凳子上披散头发遮住颜面。这时博手持宝剑或单鼓、歌手拿着神鞭上场，歌手开口赞鞭：

向阳坡神树上砍来的鞭杆，
背阴坡疯虎皮拧成的鞭梢，
抽在身上皮开肉绽疼三世哟，
神鬼见了也要吓得心惊肉跳。

神鞭一般取河边二尺长的柳条为杆，用疯狗皮缠成黑色，鞭头上缀以小铜铃和哈达穗，是治病驱鬼的重要法器。歌词说神树做鞭杆、疯虎皮拧鞭梢，是为增加其神性和威力。接着歌手边舞边唱，众人附和助兴，催劝病人活动起来：

钢铁虽然坚硬，
投进炉火就会消熔，
你的苦难虽然深重，
来到院里就会减轻。

…………

迈开你的脚步吧，
甩动你的双臂吧，

唱歌要与众人和，
迈步要看脚下路。

先弯下腰，
再挺起胸，
挥起手帕，
要唱出声。

一个节拍踩四下，
跺它四百八十下，
一个节拍踩八下，
跺它九百六十下。

…………

病人仍闷坐不理，歌手即开始试问病因：

是走门串户闲蹓跶，
惹出邻居说闲话，
还是心里想看哪一个，
说出就会痛快啦。

…………

在歌手多方询问下，一旦触动病人痛处，病人就会有所反映，有的默默啜泣，有的痛哭失声。歌手、博和众人看出病因，便顺势加以劝导。假如病人因婚姻不幸患病，歌手就这样劝道：

你越是胡思乱想，
病情就越加沉重，

要以坚强的意志，
稳定自己的心胸。

…………

这是从积极方面开导。

柳树长在哪里，
它就在哪里扎根，
你嫁到什么地方，
就在哪里安息你的灵魂。

种子落在哪里，
它就在哪里长苗，
你在哪里结发婚配，
就在哪里白头到老。

这是从消极方面加以劝慰。

假如病人因婚后不育得病，歌手则这样劝道：

郁闷成了病，
请来药王爷也治不了。
即便有金山，
你也不能背走了。
即便有孩子，
你也不能亲吻了。

…………

就这样，在歌手和众人反复开导下，病人的心情渐渐起了变

化，抬起头，站起身，跟在歌手的后面，追随着铃鞭的响声，溶入群众安代歌舞的行列，唱安代便逐渐进入高潮。

3.高潮。因逐渐进入高潮时病人已唱跳得口干舌燥，汗透衣衫，所以此时要让病 人喝茶，歌手要同时唱起赞茶歌：

在那雪白的山顶上生长出来的茶树呀，
　　波若咿哟啊哈嗬。
七个月的成熟期到后采摘来的香茶呀，
　　波若咿哟啊哈嗬。
在那白花的骆驼上驮运来的香茶呀，
　　波若伊哟啊哈嗬。
七世修行的女道姑亲手熬制的香茶呀，
　　波若咿哟啊哈嗬。
八代转世的活佛念咒点化过的香茶呀，
　　波若咿哟啊哈嗬。
虔诚地喝完会驱走一切疾病呀，
　　波若咿哟啊哈嗬。

病人喝过茶后，精神更加振奋，舞步更加轻盈，全场情绪为之欢动，唱跳随之进入高潮。进入高潮后，歌手们除轮流即兴编唱许多直接劝慰病人的唱词外，还经常借用大量的民歌、民间叙事诗、好来宝演唱。久而久之，经常借用的民歌、民间叙事诗等便成了安代演唱中的保留词曲。如已经变成安代唱词的民间叙事诗《李金彩》：

骑白马的那木海扎布，
一直朝这儿跑过来了，
聪明俊俏的李金彩，
从屋檐下迎过来了。

骑青马的那木海扎布，
快马加鞭地跑过来了，
温柔多情的李金彩，
从院子里迎出来了。

…………

高潮中，歌手们还要演唱一些幽默、诙谐、有趣的歌词，互相挑逗，以活跃气氛。如：

在你的马群里，
花色班纹的有几个?
在你的朋友里，
能说会道的有几个?

在你的牛群里，
头顶长旋的有几个?
在你的伙伴里，
能抵过我们的有几个?

…………

4.夺场。也叫夺安代，是高潮中的高潮。随着安代娱乐性的增强，越来越得到更多人的喜爱和支持，一家办安代，全村人集资赞助，一村办安代，四村八乡的人闻风而至，一夜之间，平时寂静的村落就会变成人山人海。一个场子跳不开了，就再修一个甚至几个场地。于是几个场地灯火齐明，歌声舞蹈，此起彼伏，自然形成竞赛的场面。这时病人往往被歌舞最热烈的场子吸引过去，跑到那里纵情歌舞，这就是夺场，或夺安代。夺得病

人的场子情绪会更加热烈高涨，被夺去病人的场子就会认为蒙受了奇耻大辱，要重新组织力量，用更加热烈的欢歌狂舞把病人重新吸引回来。这样反复夺来夺去，安代场上就会一潮未平，一潮又起，一潮高过一潮。

5.收场。收场在最后一天进行，博要再次出面主持送安代。这时病情好转的病人先在歌手歌声的指引下奔向纸扎的房子，接着博唱起《额耶勒》曲调，同时指导病人按照歌词做一系列动作：

奔向那房子跪下去，
跪倒时后脑要着地，
假如后脑不着地，
佛爷就会处治你。

倒下去十指要伸直，
不伸直就是不虔诚，
不虔诚佛爷要怪罪，
不虔诚不能免病灾。

…………

收场后，病人家属用车将病人接回家，三七二十一天不见外人。二十一天后，博对病人家属说："灾祸消灭了，疾病好转了，祝福病人健康长寿！"至此全部仪式结束。

## 二、"阿达安代"、"乌茹嘎安代"唱词的思想倾向

全面分析"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的唱词，虽然在程式化的唱词中仍然保留了"唱鸢"和"驱鬼安代""赞鞭"、"赞茶"、"尾歌"等带有宗教迷信色彩的部分，在开导劝慰病人的唱词中

也掺杂有宣扬封建伦理道德的成分，但是，由于其治病的实用功能从依靠宗教迷信的神力语言向具有一定科学性的精神排解的转化，进而又向群众性娱乐的转化，由于其所治疾病主要是年轻妇女因爱情、婚姻不幸而引发的精神失常，而这种疾病又主要是当时不合理的封建婚姻制度和家长宗法制度所造成，所以它的唱词表现出明显的反封建的倾向。

从上面仪式和程式化唱词的介述看到，当仪式进入询问病人病情的时候，歌词就开始触及到封建的包办婚姻和家长宗法制度：

是对母亲有怨？
还是父亲贪图金钱？
是婚配的丈夫不称心？
还是婚后儿女不全？

是公婆待你太刻薄？
还是娘家对你不思念？
是出嫁的地方少风水？
还是心中另有所恋？

…………

接着，在劝导病人的过程中，歌手围绕病人致病的原因，对封建家长宗法制度下妇女爱情的不自由、婚姻的不幸以及遭受丈夫、公婆虐待等种种悲惨遭遇展开了多方面的叙唱。

寒冷的西北风吹走了云彩，
天上哪会降下甘霖？
无情的礼法扼杀了爱情，
世上怎能有欢乐的歌声？

…………

鲜红的太阳挂在天空，
风来云起就会阴天；
嫁人不随自己的心意，
就像被人推进万丈深渊。

…………

不降雨露的地方，
怎能开出鲜艳的花朵？
不合心意的夫妻，
怎会有幸福的生活？

没有阳光的地方，
美丽的莲花不会开放；
不和睦的夫妻俩，
美满的日子不会久长。

…………

这如泣如诉的歌声，不但会勾起病人伤心的往事，也会引起在场群众无限的同情和愤懑。但是歌手的唱词并没有停留在单纯的揭露和控诉上，而是进一步鼓励病人，也包括在场的所有青年男女，要焕发斗志，与封建礼教展开针锋相对的斗争：

爱情如落空，
悲痛也无用。

要靠坚强的意志，
稳定自己的心胸。

因为山路崎岖，
哪能就停止攀登？
因为没有实现自己的心愿，
整天发愁怎么能行！

云雾齐消散，
就会现晴天，
只要情意真，
迟早会相见。

…………

而有的歌手的唱词则更进了一步，对造成青年男女婚姻不幸的社会制度提出质问和否定：

为什么佩带"沙阿德格"① 的男子，
便有继承家业的权力？
只因为是一个女人，
许配他人就是天经地义。

…………

生长苦菜的地方，
是因为那里的土地贫瘠；

① 沙阿德格：蒙古语，箭壶，此处当结婚时男子佩带的弓箭讲。

婚姻不能自己作主，
是因为国家没有好的法律。

乌云遮住了太阳，
白天也会昏暗；
国法背谬不公，
百姓就会横遭苦难。

当病人在歌手反复的开导下渐渐心胸开朗，跟随歌手步人唱跳的人群，仪式进人高潮后，歌手和群众就会将唱词的内容扩展到社会生活的各个方面，诸如王公贵族的丑恶、宗教上层的伪善等，都会成为他们讽刺和嘲笑的对象：

三套的牛车，
没有搭腰能行吗？
达尔罕王上奉天，
不带福晋[1] 能行吗？

四套的马车，
没有后鞧能行吗？
科尔沁王进北京，
不带老婆能行吗？

…………

没有去西天的喇嘛，
有什么好经可念呢！

---

① 福晋，夫人。

没有受过苦难的王爷，
有什么好话可说呢！

## 三、"阿达安代"、"乌茹嘎安代"唱词的形式特征

"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的唱词，既承袭了"唱鸢"、"驱鬼安代"的部分程式化唱词，又在治疗妇女精神病和增强娱乐性方面有了较大的扩展，所以其形式特征也在继承传统的基础上发生了明显的变化。

首先，"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的唱词作为一种韵文，除遵循蒙古族传统韵文一般的音韵格律——严格押头韵，有的也押尾韵，每行的重音数基本相等外，最突出的特征是内容相近、结构相同的诗段复沓特别多。这一方面是继承了萨满教祭词、神歌的传统，如：

把你的黑发放开啦，啊，安代！
不要坐着发闷啦，啊，安代！
你同辈的朋友到齐啦，啊，安代！
该到欢舞的时候啦，啊，安代！

把你的脚步迈开来，啊，安代！
跳起来心情才痛快，啊，安代！
把你的手臂甩起来，啊，安代！
跳出汗来才能免病灾，啊，安代！

这里每句结尾的"安代"类似于远古萨满教神歌中的"呼瑞"或"撒曲里"，正是这种具有神力语言的呼喊和舞蹈动作的不断重复形成了诗句和诗段的复沓。另一方面，这也与"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的唱词是在室外的群众场合唱给精神病人和众人听有关，在这种场合，只有同一内容和音韵结构的不断重复，才

能让病人和大伙儿听清词句,理解内容,并跟随思考和行动。如与前面的引文相衔接,催劝病人活动起来时唱道:

以为得了安代病,
躲在屋里可不行。
同辈的兄弟到齐了,
快迈开脚步唱出声。

以为害了安代病,
缩在屋里怎么行。
邻里的兄弟到齐了,
一起欢跳多高兴。

…………

听着这种反复的咏唱,大伙儿就会情不自禁地随声附和,病人也就会渐渐站起身,抬起头,跟随歌手溶入欢歌狂舞的人群。

其次,为传统的治病功能和近代不断增强的群众性娱乐功能所决定,"阿达安代"和"乌茹嘎安代"的唱词形成了一种相对固定的程式化唱词和针对病人病情及现场情景即兴编唱的唱词相结合的伸缩性结构。唱安代的时间最短七天,长的二十一天,最长的达四十天。在这么长的时间里,相对固定的程式化唱词所占的比重只是一小部分,大部分的唱词都是歌手即兴编唱的。由此可见即兴唱词的数量是十分庞大的,内容也是异常丰富的。如前所述,当仪式进入高潮以后,歌手们不但要唱一些幽默诙谐的歌词,以活跃气氛,而且歌词的内容也会扩展到社会生活的各个方面,这些歌词一般都是即兴编唱的。例如:

歌手甲:

铁匠锻打的铁钩带弯,

歌手乙：

骆驼的脖子带弯，

敢说是铁匠锻打的吗？

歌手甲：

木匠制作的木勾带弯，

歌手乙：

猫爪子带弯，

木匠制作它了吗？

歌手甲：

河弯里长的条帚子带弯儿，

歌手乙：

天上的月牙带弯，

河弯里能长出它来吗？

又如：

歌手甲：

野草丛生的地方兔子肉多，

有个歌手馋得光着脚去捉。

歌手乙：

瞧见我的媳妇年轻貌美，

有个喇嘛忘了念经直淌口水。

歌手甲：

没有人烟的地方兔子肉肥，

有个歌手拎着烧火棍去追。

歌手乙：

瞧见我的媳妇美貌年轻，

有个喇嘛眼睛发直忘了念经。

…………

再次，随着娱乐性的增强和即兴编唱的增多，“阿达安代”和“乌茹嘎安代”的唱词中吸收容纳了民歌、民间叙事诗、祝赞词、好来宝等相邻艺术种类的成分，如前面提到的民间叙事诗《李金彩》，另外还有《香桃》等。这些民歌、民间叙事诗等现成作品，其反封建的思想倾向和安代唱词往往一致，且经过长期的流传加工，艺术感染力很强，吸收溶入演唱之中后，其劝慰病人和活跃气氛的作用不亚于即兴编唱的安代词句，久而久之便成了安代演唱中半固定化的保留词曲。而且在吸收容纳的过程中，民歌、民间叙事诗运用较多的比兴等表现手法和兴象也更多的地被借鉴到安代唱词的编唱之中，增强了唱词的艺术表现力。

# 第七章　祝词、赞词

## 第一节　农业文化的形成及其祝赞

清廷统治下的蒙古地区，其政治制度与元、明两代相比，有着明显变化，即盟旗制度的建立完全取代了以往蒙古各部土绵、爱玛克(部)、鄂托克(明安)的传统体制，使原来较为松散的上下领属关系，全部集中于中央朝廷，它一方面加强了对蒙古的有效控制，也为各民族的互相来往创造了一个稳定的政治环境。蒙汉民族间所以能够进行广泛范围的经济、文化交流，也是这种大一统形势之必然结果。蒙古社会在清代所引起的物质文化、精神文化大变革，是从农业生产进入草原面引起的连锁反应。农业冲破了内蒙古地区单一的游牧生产方式，使该区迅速形成游牧文化和农业文化并存的局面，这种变化，祝赞作品有着真实而广泛的反映，从而更进一步证明，蒙古民俗是随着时代的变化而移风易俗，其祝赞诗章也不断地增添着社会风情的新内容。

中原地区的农民因天灾向内蒙古地区流动，早在康熙、雍正朝便已开始，当时的统治者为减轻大批农民涌入京师的压力，明令开放边禁，推行借地养民的政策，促使农民向北流徙，因而使草原农耕业开始有了发展，农民进入草原务农，为蒙古人提供粮食，按规定交纳地租，自然受到当地人的欢迎，于是农民流入年年增多，他们呼朋唤友，互相援引，使牧区迅速扩大北移，引起清廷恐慌，连连发出禁垦令，但是在封闭壁垒被打破的情况下，人口迁移和民族间的交往已成为不可阻挡的大潮，清政府束手无

策,不得已用加强原设专管移民之厅制组织来监督管理移民以稳定蒙古地区的社会秩序。所以在鸦片战争之前,内蒙古地区除牧业区外,农业、半农半牧业经济模式大体形成。鸦片战争之后,为解决财政危机,清廷统治者又实行了"移民实边"的政策,使内蒙古的农耕区进一步扩大,所以清朝末年内蒙古地区便形成了农区、牧区、半农半牧区三种稳定经济成分并存的格局。经济转换中,那些丧失牧地的牧民有的弃牧为农,有的逐渐北移或从事其他行业。这些被开发的地方,于是田连阡陌,村屯绵延,往日的毡帐被栉比鳞次的瓦舍所代替。开渠凿井,春种秋收,在沉睡封闭的草原上响起了另一种生活的节律,凡此种种,无不为祝赞词的祈祷祝福铺开了新的生活篇章。

其次,商业贸易的兴起,也为祝赞诗章注入了新的血液。蒙古族商业贸易是随着旅蒙贸易的开展逐步发展起来的。而旅蒙贸易又与内蒙古地区大大小小的寺庙有直接关系,这些寺庙基本是在康、雍、乾三朝建立起来的,它们分布于各个盟旗,深入草原各个角落,那些深入草原进行贸易的商人,首先瞄准了这些易于倾销商品的处所,开始做行商,等积累一定资产后,易行商为坐贾,随着旅蒙贸易的兴旺,这些依傍寺庙的城镇开始建立起来,于是城镇居民日众、商店林立,呈现出一派生机,富有草原特色的城镇一步步发展壮大起来。旅蒙贸易促进了蒙古族地区手工业的兴盛,也带来商品经济的影响,使一部分牧民从游牧经济中分离出来,从事采伐业(伐木、采矿)、运输业(为商人运输货物或自运盐、碱至大城市卖)、自营商业,如此等等的分化、交流所出现的经济生活方式,为蒙古族文学增添了新内容,祝赞诗章对此迅速予以反映,便是有力的证明。

## 第二节 农业生产祝赞词

内蒙古地区在形成农区、牧区、半农半牧区三种经济结构模式以后，在以农为主的广大地域，其生活方式随即发生急剧变化，许多牧民由过去“随逐水草”的游牧经济形式变为个体户农民而定居下来。他们除了向汉族农民学习种植技艺外，也开始择基盖房作为永久性住所传诸子孙。蒙古农民在经过一段对农业生产的实践和体验之后，其独特丰富的精神文化生活逐步显现出来，并在十九世纪至二十世纪初形成为一种比较规范的仪式礼俗。他们吸收汉族农业文化的某些特点，又结合本民族传统，开创了一种新型的能表达自己良好愿望的风俗礼仪形式，从而继续发挥祝福诗章赞美生活，向往美好未来，鼓舞生产热情的娱情审美的作用。

### 一、上梁仪俗与祝赞

史书和文人作品所言“板升”，即蒙古语的“baišing”，它与毡包(Mongγol ger)不同，专指土木建筑房屋，这是定居后首先必须解决的安身立命之处所，在长期实践中，蒙古人学习汉族农民如何择基盖房的一系列做法，再结合本民族传统习俗，形成了别具一格的建房礼俗。建房中的上横梁、正梁、房顶是关键工系，特别是上正梁(即大梁)的礼俗颇为浓重。在择定吉日上梁之前，将正梁担在两只凳上，其下方中间用铜钱将红布绘制的八卦图压紧钉牢，正梁南端顶部，以四枚铜钱压住尺许正方红布四角钉好，并放上两串铜钱，挂一双红筷和装有五谷杂粮的小黄布袋。正梁前摆桌，上放哈达、红包、四盘果点及酒壶、酒盅，由首席木工匠师或德高望重的长者以美酒酹洒正梁，开始吟诵《上梁

祝词》:[1]

金色大地扎根,
茫茫大海吸水,
挺拔直插苍天,
伐此上品旃檀,
礼请巧手木匠,
做成房梁壮观。
圣洁食品备满,
美好词章诵念,
赞美梁柱坚固,
祝福屋主平安,
金银财宝盈库,
春长寿比南山。
檩条粗壮坚韧非凡,
横梁犹如勇士守看,
支柱恰似忠臣肃立,
正梁好像主帅把关,
宏伟梁柱环顾,
一片光辉灿烂。
大厦永世稳固,
宏宇降福安然。
椽子似彩虹飞架,
门窗像珍珠网穿,
墙壁如山崖挺立,
火炕真舒适温暖。
…………

① 《祝词赞词》第116—119页,内蒙古人民出版社,1959年张家口出版。

祝愿安居主人,
福如恒河潺潺,
禄如繁茂旃檀,
白发种种鬓斑,
体态强劲铁坚,
财神赐福恩满,
逍遥自在日欢,
一生幸福平安!

祝福毕,参加上梁仪式的亲朋一起高喊末句祝词:"一生幸福平安!"因为梁上的八卦图在上梁前忌讳光照,所以一直严密地包裹着,这时立刻打开包裹的布料,迅速赶在日出前托至房顶进行安装,安装妥帖后,木匠从升斗内取出油饼在正梁两端各放一枚,其余油饼向下发放,众人一拥而上,争抢油饼,谁抢得多谁福分大。发完油饼,木匠下房,主人随即敬献哈达或红包以表谢意。

上房顶也很隆重,在新房柱上,窗口均贴上对联,亲朋带上油饼、茶具、碗盏相送祝贺,主人以佳肴美酒招待,一番高歌欢庆。上房顶后,新房须每晚留人住宿。[①]

搬迁须选吉日,在乔迁之日如遇特殊情况不能全部搬迁,也得将炉灶搬入新居,此时左邻右舍将点燃之牛粪送至新家,表示添火兴旺,事业蒸蒸日上。全部搬迁毕,左邻右舍及亲朋又一次带上礼品登门祝贺,房主须请喇嘛诵经,向山神、水神敬献供品,焚香祷告,还须专人吟诵祝词。[②] 一首《板升祝词》这样吟唱:

---

① 马学文、吴金宝编著《蒙古族风俗》第 114—123 页,内蒙古文化出版社,1993 年出版。
② 呼尔乐巴特尔、乌仁其木格编著《科尔沁风俗志》第 341—343 页,内蒙古人民出版社,1988 年出版。

像巍峨高山壮观，
引来幸福美满；
像滔滔河水汹涌，
吉祥纷呈波翻。
千种祥光罩家园，
万条瑞气新居贯，
建起九福之板升，
英雄后代宏图展。
…………
黄金大地遍沃壤，
清泉潺潺甘露甜，
扎根大地树挺拔，
木匠艺高巧打扮，
做成正梁通身灿，
…………
椽子密排如梳齿，
屋檐彩霞呈光鲜，
窗口明亮阳光足，
火炕宽大实舒坦。
…………
炉火熊熊事业旺，
各色器皿招财源。
美愿紧跟祝福现，
开砚磨墨聪慧显，
卷卷诗书呈福善，
财源滚滚流不完。
…………
政清吏明功德垂，

百姓安康有靠山；
国家兴旺勋业著，
为公为民照肝胆。
奋勇向上吉祥在，
封官晋爵好事连，
前程辉煌花似锦，
福运笼罩更灿烂！①

这首祝词与前引《上梁祝词》从内容到形式，相差无几，不过这首《板升祝词》的内容更为全面，可能是主人业已搬迁，家具齐备，诸事就绪，祝颂人完全可以根据眼前现实纵横驰骋，即景吟诵，故内容丰富而充盈。特别是结尾的祝福，把主人的福运和社稷稳固、百姓安康结合起来赞美，带有浓厚政治色彩，这首祝词似乎是为一位那颜的新居进行祝福，可能是十九世纪流传下来的作品。乔迁之喜是整个建房过程中最后一道礼俗，主人自然要设宴款待众宾，推杯换盏，饮酒高歌，尽欢而散。

## 二、祭场院礼俗与祝赞

祭场院和祭石磙仪礼，在十九世纪至二十世纪初盛行于内蒙古东部各旗的农业区，一般在阴历十月末或十一月初农民收完场院的粮食后举行。场院主选一无风雪、清爽吉利之日，向亲朋和左右邻舍发出邀请，是日富裕农户则杀猪宰牛、若是中等农户则宰羊，贫穷人家也得杀鸡宰兔以款待来宾。客人进屋问好敬烟后，大家进入场院，在光滑地方堆好粮食，左边放一斗(装满粮食)，东边按顺序摆好车子、犁杖等主要农具，并将牛、驴拴好喂养。当厨师将肴馔准备停当后，主人才宣布开始祭祀。主祭

① 译引自莫·宝柱编《蒙古民间祝词赞词》(上)第49—51页。

人一般由这家的男性长者担任并兼任祝颂人(若主人年轻或不擅吟诵者可请人代替)。主人将酒、饭、肉食等盛两份(一份祭场院,一份祭白老人(磨))。主人手持祭场院酒馔至众人面前,开始吟诵祝福词:

哲!
今年和往年不同啊,
风调雨顺阳光好,
托各位福分天关照,
粮食瓜果产量高!
…………
对着苍天虔诚叩拜,唵嘛吽,
保佑我们岁丰饶,
再向大地来供奉,唵嘛吽,

接着向天地三次酹洒,然后领大家至粮堆前,围着粮堆向右转,继续祝福道:

哲!
在辽阔的场院上,
粮堆犹如泰山高,
围着粮堆献祝词,
祭洒涂抹礼周到。

紧接的祝词是对五谷之首的粟子、主粮糜子米、荞麦进行长篇礼赞,之后对五谷杂粮玉米、谷子高粱、豆子、大麻籽、土豆一一赞祝。农作物祝毕,对为丰收献力的耕牛述说长篇祝词,最后对各种农具一一题名表彰,真可谓北国农作物的全面展示,农业"功臣"之大荟萃。碍于篇幅,只能撷其要者予以介述。

粟子,俗称黄米糕,由于极富黏性,软绵香甜,十分可口,祝

词围绕这一特点大作文章，通过喇嘛、王爷、哈屯娘娘、货郎各种吃相的描绘，把粟子黏结可口的特性一下揭示出来，使你不得不为之发笑。接着述说粟子的不同制作、妙用及其不可贪食的劝告：

哲！
无论什么质色的粟子，
总那么鲜甜总那么妙。
…………
用碾子碾成精细米，
聚会食用可把粥熬。
碾成米面剩下的秕，
发酵以后可酿香醪，
用它祭祀上天和大地，
它是祭品供物之佼佼。
如果熬上豆子做馅包，
蒸出的饽饽绵软香飘。
糖配芝麻制成点心卖，
保证生意兴隆货物俏。
在油锅里炸得脆酥酥，
吃起来更是有味道。
拌上糖蛋烤好了吃，
谁都伸出拇指叫声好。
花甲老人闻着香，
嚼不烂呀，塔克、塔克；
年轻媳妇争着吃，
咽不下呀，塔克、塔克；
幼小孩儿抢着吃，
从碗里夹不起来呀，塔克、塔克，

满嘴满手粘糊糊，
急得他们直喊叫，嗒克、嗒克。
…………

诵完，对粟子进行涂抹。

糜子米，蒙古语称"蒙古阿木"，是蒙古人的主粮，它既可以舂成素米做饭食，又可制成炒米做干粮，所以只要糜米丰收，基本口粮就迎刃而解，可见糜米的重要性，当他们见到庄稼长势喜人和丰收已成定局时，其喜悦之情溢于言表：

顺着沙丘播种糜子米，
密密匝匝掩盖牛脊腰；
山岗丘坡播种糜子米，
它长得和大象一般高。
苗儿茁壮远远瞧，
犹如大海逐浪卷波涛；
金秋时节走过来看，
像金波卷起满眼飘。
一束束捆起从后观，
如十万骆驼在奔跑。
场院堆起一垛垛，
仰首看来天山般高。
…………
打下的成粮反复舂，
去秕素米可当饭烧。
若是先煮再稍稍碾，
变成硬米显奇妙，
放进沙子锅里加热炒，
脆崩崩的炒米最地道。

泡在奶茶黑茶里吃，
快捷简单味道好。
这种炒米地窖里存，
多年不坏是个宝。

对荞麦的特点，在祭场院时，也极力称颂，如说它是面食之王，无论做饺子、烙馅饼味道都不错。“做成的面食花样多，忙时着急进锅就熟了。循其特性烹制味鲜美，酒醉难受吃它就全消。”对其他杂粮的吟诵，简捷晓畅，概括生动。对谷子（小米）这样吟唱：

身材摇曳多姿多娇，
嫩竹似的模样窈窕，
八叶舒展各有风姿，
八十四条飘带荡摇，
有紧密凝固的结头，
串串金颗笑脸相招，
我为谷子献祭问好。

对大麻籽这样吟唱：

绿松石的个子，
珊瑚般的颗子，
它是油桶一家子，
用水泡过的麻皮子，
是制成绳子的好料子，
国民生活少不了绳子，
说清用途之广没法子，
这就是麻田的大麻籽，
我们时时涂抹没日子。

粮食祝福涂抹结束后，对耕牛及农具进行祭赞，农具种类繁多，而且均以单一句式题名表彰其作用和功勋，在此省略，重点对耕牛予以介绍，因为耕牛贡献最大，除了犁地，它还负重运输，不怕艰辛，具有名副其实的老黄牛精神，祝赞词以百行诗极其突出地予以描绘颂扬，生动地表达了蒙古农民对老黄牛的敬重之情，兹节引《老黄牛赞》如下：

哲！
提起我们宝贝耕牛，
自从开始播种至今，
不分冬夏勤勤恳恳，
为我们立下巨大功勋。
…………
驾上车辕使出巨象劲，
犁地又直又快好精神。
驾在辕中，
从不偷懒劲蹄奋，
驾在辕左，
也不退缩向前奔。
无论驾车或犁地，
样样擅长样样精。
只要"达各"叫一声，
猛抖精神向前奔，
陡坡直上也不停顿。
随着"楚各"一声令，
哧溜溜下坡更来神。
泥沙行走从未陷下去，
趟过湍流身子真平稳，

千斤物品拉上就登程，
万里征途走完不灰心。
一年四季不歇息，
干渴饥饿也能忍，
不分昼夜为主人，
桩桩件件尽忠诚。
雷鸣霹雳吓不倒，
风雪飞卷更沉稳，
鞭子抽来不记恨，
木棍打它不怨愤，
老黄牛精神就是它，
功德无量善良性，
稠粥涂抹酒祭洒，
赞词一章表衷情！
愿你和畜群生活繁衍快，
盖满草原山川五畜盈，唵嘛吽！

牛和农具祭完后，主人还须祭灶，献供品，吟祝词。接着请宾主中之长者入宴席上座，年轻人为之敬酒，请求祝福，然后各自就座，开始饮宴，举杯高歌，尽情娱乐吃喝一番。饭后喝茶玩蒙古象棋，一对一淘汰赛，最后得冠军者，主人赏赐砖茶，奶豆腐。最后，场院主还须去磨房祭磨，他进磨房门时，手持头份食品吟诵道：

哲！
古通古通转，
磨出米万石。
崩布尔崩布尔滚，
十万石粮食磨完成。

苍天一个支系，
对白老人要恭敬，
把这酒饭头一份，
祭洒涂抹情殷殷，唵嘛吽！

祭完磨再进家娱乐，直至通宵达旦。

以上资料全部引用额·达木林扎布发表于《内蒙古社会科学》(蒙文版)1986年第6期之调查记录文稿《东部区场院祭祀》。在这篇文稿的注释中，作者言明访问了奈曼、库伦、科左后旗及原宾图旗等地的许多老农和民间艺人，他们为之提供了这份材料，因此，这篇文稿弥足珍贵，它真实地再现了当年祭祀场院的一切礼俗和细腻生动的祝赞诗章。该刊同期还发表了色·额尔德尼的《库伦旗祭石磙仪礼》。祭石磙也是在打完场之后实施，与祭场院的礼俗有所不同，它以祭石磙为中心捎带着提出几种农具，一般在晚上星星满天，人迹稀少时举行，祝福前跪石磙前向西北方一叩头，再向北斗七星叩头，最后向石磙三叩头，开始祝福。祝词八十来行，通韵到底，围绕石磙降临人世、自身特点，为百姓献身尽力带来丰收等内容吟诵。蒙古农民认为石磙坚硬，可数代相传，其贡献世无匹敌，功劳卓著，甚至觉得石磙具有魔力，祭祀后，它能默默发出威力，使粮食逐年增产。所以无论是祭场院、祭石磙还是建房上梁等礼俗，充分反映了自古祭天地、祭水神、祭火、祭玛纳罕、祭家神等习俗对蒙古农民的影响。他们未必全信神灵的巨大作用，但自古庆丰收、祝吉祥的行为方式却是代代相传，使他们从中得到有益于身心的文化享受。从另一方面看，在紧张劳动之后，集会游娱最能轻松身心、调整人的精神情绪，特别是秋收大事完毕，最合时宜，亦符一张一弛之道，以上是从习俗的影响而言。从思维形式和心理习惯看，这是产生集会祭祀根本所在。蒙古人重友情，讲信义，这是由来已久

的心理积淀。农业本是各户运作，但在蒙古农民的生活中，个人总是离不开群体，无论哪家办事，都是亲朋云集，左邻右舍相帮，一方面是众志成城，很快将一切事体做好，另外又可藉此相聚饮宴，交友联欢，这是蒙古农民喜于交往带来的好处。其次，重情义不仅表现在人际关系上，即使是一只牲畜，一件物品（包括粮食），如果对他带来收益和方便，他总是萦回脑际，念念不忘，总有感恩戴德之感，于是禁不住要以口头诗歌来进行赞美。所以当传统的心理习惯与现实生活相结合时，就能衍化出新的仪礼，新的诗风。总观这些农业祝赞，不是一再对神的召唤礼请，而是对现实生活作真实的描绘，由衷地表达他们丰收后喜悦感佩之情。

## 第三节　长途贩运祝赞词

在表现蒙古族参与商业贸易的祝赞作品中，以反映长途贩运（Ayan tegegebüri）的祝福词最集中地表现了民间贸易的真实生活，揭示了劳动人民在商战中的拼搏和向往。这类祝词有的直名为“拉脚祝词”，（Ayančin－nu irügel）有的以赞许载驼或运输工具来反映长途贩运的生活。

### 一、长途贩运路线和群体

（一）　路线。

蒙古人长途贩运工具是骆驼和勒勒车。其路线基本离不开早期康乾时代形成的几条大线路，如从张家口经库伦、恰克图至科布多；还有经多伦淖尔、贝子庙至北部各旗之线路；从归化城经库伦至恰克图或直接向西横跨沙漠至新疆。从东部区来说，有从满洲经赤峰、经棚和卜魁至海拉尔的路线。现就东部区路线以具体实例加以阐述。鸦片战争后，内蒙古东部区的农业区

迅速扩大，粮食逐年增多，除皮毛、青盐外，大批粮食也向外地贩运。如昭乌达地区春天从巴林的林东，克什克腾旗的经棚装上小麦，经洪格尔，再横跨腾格里沙漠至多伦淖尔，卸下小麦，装上铜器、木盘、砖茶、绸缎运往库伦出售，返回时，运回那里的毡包、毡雨衣、毛料等出售和自用。冬季又装上小米、小麦等产品去海拉尔、布海(哈尔滨)牡丹江等地，在前郭旗八面城过春节后返回时带回当地的蒙古包、皮革制品、牛角弓、木匣、木锨、木碗等生活用品。巴林人有去乌珠穆沁旗额吉淖尔拉青盐、皮毛去张家口、大同等地换回日用品的习惯。春夏秋走三趟。春天农历二月末起程，小满回来种地。夏天芒种前十天或后十天种完漫撒地起程，秋天回来打草。秋天打完场又起程前往。此外，赤峰地区尚有往东至沈阳，再往南至天津，又往西至北京贩运货物的。

(二) 群体。

从贩运群体的范围类型来分，大致是四大类型：除旅蒙商的行商和上述巴彦和那颜组织家仆、属民进行贩运外，一些拥有大量牲畜、田产的大寺庙上层喇嘛也组织困苦的下层喇嘛和寺庙属民从事贩运，他们主要经营寺庙法会用品、建筑材料、佛像、香料和药材等。但广泛进行长途贩运的仍是民间自发组织起来的集体贩运，其目的是解决日常生活用品及生活花销之急需，而且在长期实践中形成了一套行之有效的做法，从民俗学角度考察，民间长途贩运最能体现一个民族的独特风情。

## 二、民间贩运的组织和运作

(一) 结伙。

长途贩运是个有组织的活动。以驼队运输而言，一人可牵30—40峰骆驼，称为一驮子，六个驮子为一伙。以勒勒车贩运来说，一般5—7人为一伙，每人赶7—18辆勒勒车，称一“胡特勒”。登程时，均以驮子或胡特勒顺序依次排列，鱼贯而行，后一

辆勒勒车的牛(或驼)用笼头拴在前一辆车的车尾上,但无论是驼载还是勒勒车贩运,最后一峰骆驼或一辆车都必须挂一个声音清晰响亮的铜铃。其作用是晚上赶路能惊吓豺狼虎豹;避免瞌睡和防止车、驼掉队。

蒙古人将长途贩运叫"结伙"凡是经过串连确定下来的人员,准时出发到第一个宿营地——"乌干包其"集中,举行结伙仪式,正式推选"嘎林阿哈"。"嘎林阿哈"直译为伙兄、意为伙老大,伙头儿。还有第二、第三把手,叫副伙头儿,即伙老二、伙老三。伙老大总负责,一般选年龄较大、经验丰富者担任。伙老二负责后勤供应,修理车、帐及运输用品,应是懂些木工活或手艺灵巧的担任。伙老三负责安全保卫、解决伙友们的思想、调解伙友间的矛盾诸事宜,牲口轮流放牧,有事大家动手,谁也不能吃闲饭,形成为一个团结协作的小集体,特别是对初次出门新人伙的伙老弟(嘎林都),除伙老三多操心外,全体伙友亦格外关照。这些新入伙的年轻人都是家长领来,把他叫到伙老大面前,向伙老大敬酒、献哈达、叩头。这时家长拜托道:

万里迢迢请关照,
要教他刻苦耐劳,
任重道远多指点,
让他勤快清醒耐煎熬。

人员安排好以后,兄弟们各自向伙老大汇报所带物品及准备交易的项目。伙老大决定全部路线、站点,由他带路登程,凡是交易涉外事宜,由他全面负责处理,任何人不得自行其是,各自为政。甚至向外人问路、打听什么事亦加禁止。如果伙兄弟在外惹出事端,由伙老大担负责任,对内实行批评惩处。

(二) 宿营。

长途贩运一般是白天赶路,晚上宿营,但也有午夜起程,翌

日下午宿营休息或凌晨五六点起程,下午二三点宿营的。如果路途遥远,每走七日,可宿营数日作短期修整,修理驮子、车辆,将牛、驼放青以恢复体力,伙兄弟可在附近买羊宰杀以改善伙食。这种长途跋涉的生活,完全根据情况作行止上的灵活安排,逢上驿站或骡马店又适逢其时就住下来,无则野外扎营设帐住宿。

(三)　返程。

到目的地交易完成后,沿途返回。最后一站,仍在出发时的乌干包其宿营。在这里要将此次贩运的所有事体一一交割明白,首先结算收益,由伙老大将运回的货物、钱财分给弟兄们;其次是处理遗留问题,特别是在贩运中有人犯了清规或闹过矛盾,都得在此妥善解决,不许回家纠缠,这就是蒙古人的规矩,野外发生的事家门外解决,做到善始善终,永远团结和美。昭乌达地区习俗还有在最后一个宿营地吃骸骨肉粥的规矩。从结伙之日起,每次杀牲,必将骸骨保存下来,回乌干包其后,已集攒许多,于是用这些骸骨再加一些肉熬成肉粥(阿木斯)进行最后一次美餐。当大小事情处理完毕,又摆上整羊,伙兄弟团团围坐,互相祝酒,畅叙友情,庆祝胜利。此时各户家属亦纷纷赶来,共享重逢后的欢乐,载歌载舞,纷纷向伙老大及众弟兄敬酒祝福,赞美这些凯旋归来的好汉:

长途跋涉,
怀揣金砖,
满载而归,
共庆团圆。

然后伙老大向家属们一一交待所领兄弟,特别是对初出茅庐的伙老弟更是郑重当面交付,说一些赞许鼓励的好话,而且将旅途所剩肉米茶糖赐给伙老弟,祝福他永远保有“锅底之富”的财源,

一生受用不尽。于是这次长途贩运皆大欢喜，圆满结束。①

## 三、对长途贩运的祝福颂赞

从前述贩运生活的介绍，可看出这一举措是与许多家庭的整体命运相联系，故此行的安全与否，不只是贩运者本身所要慎之又慎、认真对付的问题，它也是父老乡亲、妻子儿女为之牵肠挂肚，忧心思虑的重大环节。因此，如何使商侣贩夫一路顺风，最后满载而归，阖家团圆，就是人们渴望以求的美好结局。当那些贩运者在第一营地结伙正式出发前，不仅家属前来相送，就是许多村里乡亲也纷纷赶来为之祝福。此举犹如欢送出征将士，有说不完的嘱托，道不尽的祝愿鼓励。此时祝颂人手捧酒馐鲜奶向天地祭洒，向头驼或第一胡特勒首架车辆涂抹，然后吟诵祝词为其送行招福，兹将登程前所吟诵的几首祝赞作品分别予以介述。

（一）《拉脚祝词》。

这首祝词出自苏尼特旗。该地民间往日有从草原拉青盐、畜产品至内地或大库伦换取烟茶糖、布匹、毡包、毛料等生活日用品的习惯。当时交通闭塞，商业网点稀少，百姓们的一切生活用品全靠驼队贩运交易，故特别看重贩运，寄予厚望。每当驼队择日起程时，左邻右舍亲眷咸集举行送别招福仪式，为驮夫们祝福：

呼瑞，呼瑞，呼瑞，
竖直的驼峰不要倒了，
结实的驼掌不要磨了，

① 上述一、二全文内容参考综合以下资料撰写而成：第一，徐世明主编《昭乌达风情》第516—518页，中国文史出版社，1991年出版；第二，哈·丹碧扎拉森主编《蒙古民俗学》第281—293页；第三，纳·赛西雅拉图主编《蒙古民俗研究》第329—406页；苏鲁丰嘎编著《巴林风俗录》第106—108页，内蒙古人民出版社，1987年出版。

捆紧的绳索不要开了，
装盐的口袋不要漏了，
…………
愿路上的脚夫健康安好，
愿皮张食盐行情看好价高，
满载回乡赚来许多钱钞，
途中吉利别遇豺狼虎豹。
…………
水拣清的喝，
草拣嫩的牧，
随着明星早起，
乘着晚凉赶路。
吃喝打尖少费工夫，
晚上躺卧不要糊涂，
上崖过沟留心险阻，
对伙头儿多尊敬秉服。
…………
木桩练绳好好加固，
练缰绳索一定备足，
灶灰余火切记压住，
捎带的用品查点清楚，
驮上的货物要时时察看，
毛贼和土匪处处关注，
愿你们驮子袋满挺鼓，
好去好来顺利返故土！
父母在为你们祝福，
呼瑞，呼瑞，呼瑞，
妻子在把你们守候，

呼瑞，呼瑞，呼瑞，
儿女急把你们目睹，
呼瑞，呼瑞，呼瑞，
邻居在把你们惦念，
呼瑞，呼瑞，呼瑞，
祝平安归来一路关山渡。
呼瑞，呼瑞，呼瑞，
顺顺利利返回故土，
呼瑞，呼瑞，呼瑞，
阖家团圆一片欢快安舒！
呼瑞，呼瑞，呼瑞。
…………[1]

祝颂完毕，祝颂人给最后一峰骟驼带上铃铎，目送他们远去。这首祝词通过吉词祝愿，把人们担心忧虑的问题和盘托出，但不是直接提出，而是祝祷途中不要发生任何问题来反衬出门事事难的现实。它把人们所思所望一一揭示，最能拨动情怀，引起共鸣。一方面激励远行之人奋发拼搏之热情，另一面又掀起了送行场面庄严而又炽热的气氛。

（二）《头驼赞》。

头驼是长途贩运中打头阵的运载役畜。它带领众驼远征，逢山开道，遇水先涉，把庞大的商队丝毫不差地领向既定目标，成为功勋卓著，名副其实的开路先锋。故无论农夫、牧民只要以骆驼进行贩运交易，对头驼是尤为爱护，特别敬重，总是给以热情的赞誉。这首《头驼赞》就赞美了一只无比健壮，毅力顽强的头驼。它总是身负重物，在茫茫沙海中领着众驼奋勇前进，默默

---

[1] 译引自纳·赛西雅拉图主编、巴、孟和副主编《蒙古民俗研究》第386—387页，内蒙古文化出版社，1992年出版。

奉献:

…………

它有——
山岗般的腰身,
红柳般的毛色,
铁塔般的驼峰,
巨龙般的吼声,
雄狮般的遒劲,
雷电般的猛烈,
神骏般的箭迅。

…………

这峰美丽的骗驼,
如就其本领而言:
在那黄雁迷途的大雾中,
它能辨清西北东南。
在那盘羊干渴的酷热中,
它不知口燥舌干。
在那吹折哈那的狂风中,
它不找蔽风的栅栏。
在那冻裂山岩的奇寒中,
它不需要暖棚热圈。
跑起来能将皂雕甩在后面,
能将野马甩得很远,
能将黄羊抛得无影,
能将猎狗甩得不见。
从那荒漠上横穿而过,
从那蛮荒中飞掠向前,
从那山谷中凌空而去,

从那悬崖上径直飞卷。

…………

远涉千里路程，
未见脖颈耷拉，
重载十袋食盐，
未见脊梁塌陷。
一身硬骨“好汉”，
当之毫无愧惭。
要说天上的巨龙，
它就是活的化身。
它为国家兴旺，
献出浑身肝胆。
它向英雄的主人，
无偿报答不断。
世世代代将它饲养，
它是草原牧民的中坚。
如此美好骟驼，
是你我敬重的“恩人”。

…………

谨以古代的风俗，
谨以祖先的规定，
表达普遍的向往，
表达全体的祝愿。
把这长篇祝词，
作为幸福向往奉赞。
把这喷涌的鲜奶，
作为食品头份敬献。
呼瑞，呼瑞，呼瑞，呼瑞！

呼瑞，呼瑞，呼瑞，呼瑞！①

这首《头驼赞》从广泛范围来说仍是反映贩运生活的，但其着眼点不在贩运本身，而是诉说骆驼对贩运的贡献，由于它的努力，给牧民生活带来极大利益，所以牧民说它是“有恩之畜”、“生活之友”。当驮队即将出发时，祝颂人以鲜奶祭洒招福，把它的功劳表彰一番，这也是一种循礼仪，求吉祥的做法。所以它与上述《拉脚祝词》相比较，呈现出完全不同的风格。这篇《头驼赞》妙语连珠，十分精彩，而且将民间流传的骆驼具有十二生肖特征的说法巧妙插入，悉数加以称颂，篇什虽达二百来行，但繁而不冗，杂而不乱，步步展开，层次分明，把这峰骟驼的硕大体魄、形貌特征、坚强韧性、作用功勋一一绘声绘色吟唱，可称得上情词奔涌，一气呵成，生动地表达了牧人对载运骆驼敬重、赞佩、感激之情。

(三)《勒勒车赞》。

通常所说勒勒车，蒙古语谓之《γoγoǰiγur terge》，它是蒙古草原最普通的运输车辆，常用来走“敖特尔”和长途运输，故在十三世纪已普遍流行。往昔中等牧户以上的人家，均备有这种车，它以牛或驼拉运，方便耐用，深受农、牧区蒙古人的欢迎，所以有些地区进行长途贩运时，用勒勒车拉运而不用驼载，比如巴林人就是如此。勒勒车既可拉运货物，贩夫亦可坐车驱使牲畜赶路，这种贩运，只要勒勒车不出事，牛、驼平安，这场贩运就不成问题。因此凡用勒勒车贩运货物时，在出发前就对首架车进行涂抹祭祝，召唤吉祥：

长途跋涉勒勒车，
用美酒向你涂抹，
你聚集福禄，

① 巴音、高娃编：《祝词赞词集》第390—403页共201行，内蒙古文化出版社，1982年出版

你带来吉祥，
危难祸害全扫光！
路漫漫，行长长，
向车儿献供请尚飨，
你福运全聚显灵光，
运载货物无故障，
沿途宿营无险恶，
车轮滚滚无异样，
造型美观通身固，
上下奔走一路趟。
…………
愿主人一路永安康，
驾辕犍牛安然无恙！
车儿牢固不散架，
不出裂缝吱吱响，
不出支岔不误时光，
际遇谐和万事顺畅，
美好心愿一一报偿。
…………
车儿滚滚无阻挡，
百灾消除亮堂堂，
圆月车轮常旋转，
一路顺风不延宕。
焚香礼拜常祷告，
从车头车尾到辕轮，
一一涂抹献膏粱。
九九好运齐涌现，
万千吉兆总碰上，

琼浆玉液时祭洒，
福善完满恩泽广，
太平盛世福永驻，
前程际遇放祥光，
远途贩运获厚利，
欢庆福运百事昌！[①]

这首勒勒车赞不像前述之语重心长的交待、嘱托，也不是充满感佩之情的表彰、颂扬，通篇几乎落脚在对勒勒车的礼祝之上。勒勒车一经涂抹，一是不会出现任何裂损故障，它会通身牢固，一路滚趟，决不延误时光；二是灵光显现，一切灾祸、险恶都将纷纷远避，好运吉兆笼罩，赚钱发财，百事隆昌。祝颂人总是反复突出涂抹礼，如数家珍地诉说车儿如何带来吉祥，是一篇有浓厚招福韵味的颂赞词。

## 第四节 生活习俗祝赞词

蒙古人步入近代生活之后，除农业生产和长途贩运成为一种较普遍而突出的变化外，在平时生活习俗中也有了相应变化，特别是在农业区这种变化更为显著，牧业文化和农业文化之间出现了许多相互兼容，彼此吸收的明显趋势。本节不拟对该时期的整体民俗作全面概括(这不是文学史的任务)，只是撷取富有这一时代特征的祝赞仪礼来说明人们精神文化生活之变化。兹分大年祝词、婴儿周岁宴、旅人登程等数项叙述如下。

① 《祝词赞词》第141—144页，内蒙古人民出版社，1959年张家口出版。

## 一、大年祝词

从蒙元以来，蒙古草原地带长期沿袭萨满教祭天、地、祖灵的习俗来安排其各种节令活动，至于何时像汉族那样过年过节，未考，不详，但对一元复始的节令，蒙古人还是极为重视的，按《成吉思汗祭奠》来看，他们把正月的祭祀谓之"查干萨日因太依拉嘎"(Čaγan sara－yin tailγa)，即正月谓"查干萨日"(白月、吉祥月)，过除夕(年三十)谓之"比图古勒呼"(bitegülekü)。蒙古族的过年习俗与汉族有相似的礼仪风尚。牧区和农区的除夕夜都大致有相同的过年气氛。小孩放鞭炮，年轻人玩"鹿连儿"、"十二连"、"帕尔吉"、"蒙古象棋"，老人做佛事、念嘛尼经，但老人还有一项重要工作，即到牛圈看牛趴卧的姿势，如歪着脖子舒适安静地躺卧着，则认为是好兆头，预示明年风调雨顺。深夜，当妇女、小孩穿戴、打扮停当之后，以户为单位在长辈的率领下举行祭天仪式。

祭天之后，晚辈向长辈拜年。长辈在各自位置上坐好，摆上茶点，晚辈向他敬酒，行叩拜礼。如晚辈已婚，则依次第双双跪拜，长辈口头祝福，赐压岁钱或纪念品。拜完长辈，晚辈间依次礼拜。拜年毕，敬茶点，喝茶前先拿上"德吉"(第一碗)在火撑前三祭洒以表敬献火神，再拿一勺"德吉"至屋外奉献山神、水神，一边念"嗡嘛吽"，一边向四方山水三祭洒。

正月初一出门拜年，带上糕点礼物，乘马逐门逐户进行，每到一家，先给佛像进香磕头，再给长辈献礼、敬酒、叩头，长辈给以祝福，并赐"哈达"或扇子、鼻烟壶等小礼品。如果孩子拜年，则须给压岁钱，说一些祝福词。平辈人则打千问安，互相道福，一时间村村落落，祝福不断，人欢马叫，热闹非凡。[1]

以上风俗几乎和汉族的习惯相差无几，可是从口头祝福而

---

① 以上参见徐世明主编《昭乌达风情》"起居节令"。

言，汉族过年却无蒙古人那种情意绵绵，音韵铿锵的祝词吉语了。因为蒙古族地区出门拜年之风十分盛行，而且往往像滚雪球似地越集越多，十分红火，拜年人的身份亦各异，所以老人无论对家人或乡亲前来拜年者，就要视不同对象有不同的祝福词，如此以来就使得大年祝词形成为一种五彩缤纷，各具特点的诗歌风采，现从四方面举例以证。

(一)对男子的祝词。

男子，只是从性别有所区分，其身份还是无法鉴别，那么只能对这类祝词再进行甄别，粗略分述以观概貌。比如对从事农牧业生产的农牧民这样祝福：

愿你种的庄稼年景丰旺，
愿你牧的畜群个个肥壮，
养的畜群布满草场，
收的粮食成堆满仓。

在广阔的原野盖新房，
在绿茵茵的牧场放牛羊，
愿你子子孙孙有洪福，
世世代代康乐永向上。

如果他是从军服役者，如此祝福：

要征服敌人威风凛凛，
要得到民众爱护的名声，
发展牲畜要牢牢记在心，
一辈子恭敬父母和老人。
要和好人在一起，
赤胆为民除顽敌，

心怀正义无烦扰，
万事顺心随人意。

对为官从政者，如此吟诵：
为国尽心竭力，
为民屡建功绩，
在世间名望显赫，
在海内大展威力。

要遵循礼仪有章程，
要铲除奸佞忠心耿，
要仪态大方秉刚正，
想办的事体即执行。

对读书求学的人也以祝福词进行鼓励：
要有江河般的容量，
潜心深入书的海洋，
从中开拓自身智慧，
为国为民争取荣光！

对在外做事或行商的旅人这样祝福：
愿你在旅途上处处丰收，
愿你在猎获中满载禽兽，
愿你恩情常在孝顺父母，
尊敬长辈莫忘乡党情稠。

还有祝男子早得贵子的，这类祝词可能是亲朋辈的长者所说：

祝你福大，
尽快有个白胖娃娃；
祝你命大，
当年有个胖娃娃！

有些祝词是祝愿晚辈发财享清福的，也可能是朋辈中的长者的吉言佳语，如说：

你有剪鬃的坐骑颇悠悠，
你有肥壮的乳牛奶直流，
过戥子的白银秤不尽，
做衣服的料子是锦绸，
你的五畜铺地满山谷，
锦绣前程步步走前头。

(二)对儿童的祝福。

长命百岁！
永远幸福！
要种长垅地！
要娶巧媳妇！

祝你年年清泉喷淌，
祝你季季鲜花开放，
祝你天天好运造访，
祝你无病无灾吉祥，
永远像升腾的太阳！

要学好文化知识往前闯，
要得英雄称号志气高昂，

要争取乡里大众的夸奖，
万事有心都能如愿以偿，
增殖亿万牲畜你也能当！

(三)对妇女的祝词。

愿你那襁褓中的胖娃娃，
将来一生享有富贵荣华，
愿你那咩咩叫的羊群，
千只万只一年一年增加！

像太阳那样明亮，
像鲜花那样开放，
充满喜悦长欢歌，
一辈子幸福享安康！

(四)对歌手、交际人的祝赞。

愿你的歌喉象洪亮的琴声，
令所有听众无不引起共鸣，
愿你名噪喜宴受人欢迎，
沉醉在幸福中一生喜盈盈。

愿你歌声处处悠扬，
让弟兄们个个欢畅，
愿你尊敬父母歌儿多，
愿畜群在你歌声中兴旺。

愿你歌唱取得好报偿，
牵走二岁牛犊理应当，

你在脂膏上享尽人间福，
你为人们带来的是欢畅！①

以上大年祝词言简意赅，明了晓畅，根据不同对象千变万化，缤纷多姿却又符合人物的实际，既有提示鼓励，又有美好祝愿，人人都可从中受到启发教育。据说有的蒙古农牧民虽然文化不高，但在大年时说起祝词来却是一套一套，且不乏长篇吉词，可见以连韵诗来寄寓情怀，表达丰富的良好祝愿，是蒙古祖先留下来的语言传统，所以它能随着时代的变化，吸收新的内容丰富自己，不断向前迈进，大年的习俗祝词如此，其他亦然。

## 二、婴儿诞育礼祝

蒙古族对婴儿十分爱护，从分娩、哺育、入摇篮至周岁均有独特的养育办法，并进行相应仪礼。其中周岁宴的"抓岁"习俗与汉族习俗十分相近，为明白这种祝福仪礼之实施及特点，兹分三方面介述如下。

(一)洗礼仪祝。

当妇女分娩时，将毡子和炕席卷起，让婴儿降生在土炕上，闻到故土的芳香，这叫"落土是金"，寓意为从人生开始就热爱家乡，对故土忠贞不贰。分娩后，接生婆将婴儿清洗，口中灌些奶油以清肠胃，用清洁的剪刀或利刃割断脐带，这时接生婆须说几句祝词：

祝愿可爱的孩子，
你的脐带迅速缩回，
你的两条腿儿快长，
生下来就会长寿，

① 以上大年祝词全部译引自《祝词赞词》第 122－134 页，内蒙古人民出版社，1959 年张家口出版。

一生永远幸福安康！[1]

说完，将胎盘装入五谷杂粮和奶油里，埋进清洁的深坑或门庭下，然后用清水化红糖给分娩妇女饮喝去火。坐月子期间，不吃生盐，不沾冷水，不吃刺激性食物，不做重体力劳动。如果生男孩在蒙古包右上方挂弓箭，生女孩则挂上红布条，示意外人遵守产房规矩，不得随便出入。

（二）入摇篮仪祝。

孩子生下七天后，就应该卧摇篮，这种育儿风俗非常古老，蒙古族传之久远的摇篮曲就表现了这种古朴遗风。摇篮（ölögei）一般由产妇的娘家请聪明灵巧、子女齐全、生活宽裕的木匠制作，其中的捆带就渗透着娘家姐姐、嫂子们的心血，她们用五彩丝线绣上金刚符、万字符（卐）、吉祥结图祥，它倾注了娘家父母和亲人们的良好祝愿，在婴儿降生后随即送来。卧摇篮时，由姥姥家及少数近亲举行一个小仪式：由一名有经验的妇女代替产妇进行，首先用奶油涂抹摇篮，吟诵祝词：

这是前世的缘分，
你作为我的儿子出生。
我得到你这个福分，
心里说不出的高兴。
黄色乘马的主人——
我那心疼的红孩儿，
你是我掌上的明珠，
你是我明亮的眼睛。
挑选了红色的檀香木，
聘请巧手木匠临门，

---

① 《祝词赞词》（托忒文版）第131页，新疆人民出版社，1983年出版。

制作摇篮特别精心，
宽大舒适美丽芳馨。
你在里边仰卧，
如美丽花朵笑迎。
把大羯羊的尾巴，
咬在嘴里品尝开心，
你要大哭大喊大叫，
就这样成长让人放心。
祝你幸福无涯吉庆，
使父亲天天高高兴兴，
使母亲日日微笑欢欣，
祝你迅速成才长成大人，
成为国家栋梁支撑，
效忠可汗勤理朝政。[①]

以上是对男孩的入摇篮祝福词，祝完在摇篮的挡头上挂上箭镞和蒙古刀；如果是女孩，祝福以后挂上镜子，；祝她“明镜般的白净，花儿般的美丽”。当然摇篮颂词不只是这一种形式，还有通过赞美摇篮的结构来抒发父母恩情的，如科尔沁的婚礼词中就有这种形式。但上述摇篮词主旨是为婴儿祝福，也符合这一仪礼要求。婴儿放入摇篮，系上捆带后，婴儿的母亲不禁唱起了摇篮曲，轻轻晃动摇篮，婴儿迅即甜甜入睡，接着摇篮宴在欢乐中开始，亲朋声声祝贺，并献上各色礼品。

(三)婴儿周岁宴。

按鄂尔多斯人的习俗，孩子不满周岁不给孩子剪胎发(东部区亦如此)，孩子一周岁生日，才设宴给孩子剪发，这种仪礼叫

---

① 《祝词赞词》(托忒文版)第123－124页，新疆人民出版社，1983年出版。

"婴儿周岁宴"。鄂尔多斯人一生中只庆贺这么一次生日，其他地方也有过满月、百岁(百日)生日的。周岁宴仪礼除请至亲外，亦邀请睦邻参加。

剪发仪式通常在上午举行。剪发前，主客老人要用奶食涂抹孩子头发，给孩子尝点奶食，开始吟诵《剪发祝词》：

祝幸福安康！
为挑选好月吉日，
我们耐心等候，
为檀树生枝长叶，
我们认真等候。
聪颖的父亲，
祥和的慈母，
还有众多亲朋好友，
似日月辉映投射，
光临门庭运筹。
…………
在一年庄严吉祥之日，
幸福长存的叔伯，
善良义气的母舅，
有幸际遇喜凝眸。
为有缘分的侄儿，
为无比俊秀的外甥，
像雏雁成长可爱，
如羔羊撒欢灵秀。
今日众亲齐聚祝福，
赐你吉兆命永岁久，
在旭日东升红遍宇宙，
为可爱的宝宝你，

剪胎发展现灵透,
以吉语佳言颂祝,
愿你一生幸福丰厚!
打开金光剪刀,
祝你福寿兼有,
打开银亮剪刀,
一生福禄长享受,
打开钢铁剪刀,
祝你平安精神抖擞!
像大麦小麦一片繁茂,
福运常在年年丰收,
像漫漫丘坡糜黍土豆,
福寿绵绵永无止休,
至高无上的苍天赐予,
一百二十岁寿星你所修。
…………①

吟诵完,老人把剪下的第一束发放入盘中,余下依次序由客人给孩子一束束剪下,孩子的父亲向每一位剪发者行屈膝礼,举盘盛发,最后留下前额一绺头发。剪完发,开始让孩子"抓岁"。抓完岁后,举行周岁宴,鄂尔多斯人对此十分隆重,宴会上还要敬酒奏乐,唱歌颂父母的民歌,最后摆整羊,让宾客吃几样象征吉祥的食品,才能圆满结束。昭乌达地区的婴儿周岁宴不上肉类食品,大家都吃长寿面表示庆祝。

以上三点是婴儿诞育仪礼三个重要环节。三段祝赞把婴儿降生、入摇篮及周岁宴中人们不同阶段的心态和愿望表现出来

① 译引自萨·那日松编著《鄂尔多斯风俗志》第310－314页。

了,实际是反映了父母的向往,而且随着婴儿的成长,这种愿望越来越强烈,开始降生是希望婴儿脐快缩、腿快长、平安健康。睡摇篮时,母亲已把他当成心肝宝贝、掌上明珠,婴儿越是哭喊大叫,父母越是高兴,祝词平淡朴实,却揭示了父母喜悦疼爱的心情。到周岁宴祝福,对婴儿的期望值升高,此时婴儿已成为一个能讶讶学语的活宝,除了希望他健康成长外,还盼他将来是个有出息,有作为的良好后代,这些乍看是祝福套语,但句句砸在为人父母的心坎上,表达了天下父母的心声。俗话说人同此心,心同此理,但这种心和理没有感情色彩的语言是难以让人体验的,而蒙古族这种仪礼祝赞恰巧把这一万千人熟悉而感受过的情绪生动地表达了出来,确实沁人心脾,耳目为之一新。

### 三、旅人登程祝颂

蒙古族地区自农、贸兴起以后,为农牧民出外谋事求职、经营谋利开辟了新的途径,特别是其中受过一定教育的青年人,总想出门闯荡,寻找自己的人生价值,所以广阔的农、牧区流动人员增加。这些成员不像长途贩运结伙登程,而是单独或一、二朋友相伴随行,时间有长有短,一般过大年总得赶回家与家人团聚,所以大年祝词中才出现了为这类旅人祝福的专门祝词。既然如此,一个人告别家人远行,更是事关重大,当然要举行相应仪式为出门人召福祈祥。按照蒙古民族的习惯,祝福须因事而发,不能毫无礼仪程序就向对方发出祝愿,犹如过年、做生日、建房等均有一番仪礼形式,一般由礼仪形式过渡到祝赞诗章,可说是个较为普遍的现象。但旅人登程既非节令,又非庆典,何以缘事而祝呢?这就要联系旅人出门必须乘马,乘马前又须整理辔具,而辔具中的鞍垫又极为重要,它可以保护马背不被擦伤而使行旅一路顺风,所以由整理鞍垫才引发出大段的登程祝福。当旅人鞴马时,家人要为之将鞍垫彻底清理,反复抖落,抖干净垫

上的灰尘和杂物,除尽不洁的晦气。这时老人备上奶酒果品,要对鞍垫进行涂抹祭洒,为出门人祝福,并吟诵《抖鞍垫祝词》(togom göbikü irügel):

祝幸福安康!
愿万事如意!
是骏马背上的软垫,
是金鞍下面的鞍屉。
按古老传统,
预卜去往远方的吉利,
为了太平安康吉祥,
备下奶酒敬祭,
摆放美味果品,
掸净鞍屉祝祈。
向菩提吉利方向,
分享恩惠和福禧,
福禄祯祥全具,
愿所有愿望变成实际!
在遥远的旅途中,
无论走向哪里,
处处康泰顺心意,
祝愿获得名和利!
在法律政务之中,
相互关照走下去,
满载归来一片喜,
愿获得友爱之厚意!
远途登程去,
春风送马蹄,
诸事遂心愿,

充满欢乐和惬意!
你骑的马儿,
走在高山和平地,
趾底、蹄掌、臀部,
坚实肥胖无残疾!
在歇晌的地方,
水儿清清芳草萋萋,
逢到啥事都有进展,
没有麻烦顺顺利利!
在投宿之地,
没有强贼,
没有仇敌,
大家平安都吉利!
手里的马鞭牢靠,
想做的事儿有效益。
乘坐的鞍子坚固,
愿处处喜上加喜!
…………①

这首祝词从内容上分析,全是为一个出门谋事者祝福,如希望他获得名和利,在料理政务中要互相关照,获得朋友的支持等,但重点还是祝他一路顺风,路上别出麻烦,只有顺利到达,才能谈及谋事谋利。作品名义是鞍屉祝词,但它和《马鞍赞》、《套马杆赞》在内容和风格上截然不同,后者着重于用具本身的赞美制作,而《抖鞍垫祝词》虽然提到了马的肥胖结实,鞍子的牢固,马鞭的牢靠,但都是为出门人的平安和事业有成提出希望,所以

① 《祝词赞词》第90-93页,内蒙古人民出版社,1959年张家口出版。

祝词的主旨是祝人而不是赞物。

## 第五节 祝赞词的创作特征

本时期的祝赞词,除反映游牧业文化的传统祝词继续流传外,歌颂赞美新兴的物质生活和精神生活的祝赞作品应运而生,所以这时期的祝词、赞词在题材上得到空前的扩展,内容日趋丰富,表现出十九世纪以来的缤纷世界和人们新的精神风貌。这些成果不仅是客观反映了农业文化及商贸发展现实,更重要的是透露了人们在审视现时世界时的观念更新,科学文明意识的启动。如果将这时期的祝赞作品的创作特征加以总结的话,除了题材的扩大这一明显特征外,还具有以下几方面的特点。

### 一、真实的描写现实生活

祝福吉祥,这是从古至今所有祝赞词的旨意,但由于时代的推移,文明意识的增强,祝福的心理意识逐步走向淡化,这时期的创作者已将眼光移向对事物本身的观察和揭示,而不是像以往作品言必祝行必拜的求告嘱托。由于作品重在展示活生生的事物,作者自然要尊重事物本身的规律性,避开空幻神灵因素的干扰,逼近现实,才能还其本来面貌,获得艺术创造上的完美。从实际作品来看,晚近时期作品在叙述描摹上更其奔放自由,在句段配合上更其灵活多样,完全从眼前现实出发,不为什么框套模式所左右。比如对农业的祝颂,有单句、有小段、也有长篇大套,根据情况自由变化,灵活掌握,以全面反映农业的精华(粮食)和功臣(牛、耕具)为目的,通过这些繁简相宜的吟诵,既获得了北方农业方面的知识,又受到一次精神上的美感熏陶。

其次,从真实描摹看,以牛赞和马赞相比,也有表现方式上的区别,从某种意义上说也是一种突破。比如马赞对马的成长

过程的描述，一般比较简单概括，只是泛泛交待："一岁挽缰，二岁习练，三岁阉割，四岁乘攀。"而要将一头散放牛训练成能耕能载的役畜就不那么简单了，《东部区场院祭祀》资料就真实而生动地描述了如何驯服一头壮实而犟横的黄牛的全过程：

…………

它的双角赛铁叉，
能顶塌土坎显威劲，
它大吼一声脾气生，
山岗震动令人惊。

…………

开始调驯它眼横，
双眼瞪圆爆火星，
钢铁两角向你顶，
就是不许你靠近。

…………

把它整整吊三天，
未被驯服直闹腾，
一放挽轭它就跳，
一拉绳索吼声震。
榆木轭头被拉坏，
辫鬃肚带被拽断，
厚厚鞍垫踢成齑粉，
皮后鞧跳断成废品。
桦树皮鞍子被踩断，
野猪皮搭腰也破损，
跑出去三天不回院门，
你看这家伙损不损?!
费劲抓回它力更大，

五股绳子拴不住身，
八股绳子拉成细筋，
好歹让它登了程。
八斗粮食不在话下，
轻轻松松任务完成，
从此再不发倔性，
不惊不跳乖乖听调令。

这段描绘，可以说完全生活化了，可见作者对犟牛的脾性观察之细微，体验之深刻，不然是很难写得如此惟妙惟肖的。这种来自生产实践中的深刻感受，使农业祝颂在真实的描写现实生活方面大大向前跨进了一大步。

再其次，为了揭示各种粮食的质性和作用，也以生活中的典型事例相烘托来突出其特点。如为了说明粟米糕的黏结香甜，就形象地描绘了喇嘛、王爷、货郎以及全家大小的种种吃相来进行多侧面的烘托渲染，这种以彼喻此之手法应用，比直接描述事物本身更其生动明了，易于被人体验感知。类似烘托比照，亦非凭空比附，而是从熟知的生活中加以集中提炼得来，是对生活作逼真描绘的艺术结晶。对各种粮食不同制作方法的描述展示，又与北方人一日三餐的生活是那么贴切而又引人入胜。总之，口述者对住所及围绕"民以食为天"的种种描绘，可使人产生许许多多联想，好像一幅蒙古族田园生活的真实图景在我们眼前活生生地呈现出来，为何产生这种效果？其奥妙就在于作者对许多场景，许多事物一一作了逼真的描摹和再现。

## 二、文明和知识的宣宣

蒙古族人民在十九至二十世纪初，同全国人民一道，开始一步步迈入了现代文明的门槛。他们对身边的各种生活知识的追

求和总结已成为一种自觉的实践活动，而且一旦有所领悟，就要在自己的口述作品中加以宣泄，让世人明白，引起注意，这种寓教于乐的作用，在近代农业祝赞词中有着普遍而明显的表现。比如对各种粮食制作、吃法的吟唱，就是一桩桩美食科普的总结宣传，其中对粟子的美食制作说得最为详尽。但是一切事情都有其两面性，粟米糕虽香甜可口，但吃法不对头，也会引起相反的效果，所以《粟子赞》又劝告世人：

若是吃得有分寸，
最香甜的食品是粟米糕；
若是贪吃狠劲造，
惹出麻烦也是粟米糕。
趁热食用添神把体保，
生冷囫吞肚胀实难消。
糖油过多消化不了，
腹泻不止受罪难逃。
烹制合理乃极好养料，
滋神健体是灵丹妙药。

另外，对糜子米的营养价值也有总结宣传："乳酪、黄油、蜜糖相调配，是滋肾补气的好养料。"而荞麦除了制作简单方便外，还有醒酒的作用，但不可多食，若不然，也是"肚胀胃痛臭气熏天，抬不起头来直不起腰。"土豆是最大众化的食物，一般认为上等宴席不能上桌面，可吟诵人却为它叫好不绝：

圆鼓鼓一圪垯身材，
聚集各种各样味道，
它的本性千变万化，
营养丰富桌上佳肴，
若是国宴招待贵宾，

是头等肴馔不能缺少。
土豆是大众化食物，
人人为你涂抹叫好。

像这种赞美，亦非过誉之词，从营养学来说，土豆的确含有多种维生素，但由于种的普遍，产量高，故一向被认为是粗劣食品。然而蒙古族农民虽然没有去化验土豆的成分，但从实践中深深体会到土豆的宝贵价值，所以在吟诵中郑重为其正名，提高它的身价，这些富有指导人们生活的言宣箴训，在涉及食品作用方面的吟诵，实为少见。所以说到了近代，祝赞词的创作，愈益贴近生活，成为人们生活中的指南，普及知识的智言妙语了。

## 三、审美和娱乐的结合

自古以来，蒙古族的娱乐总与集会联系在一起。在农区，仍然将这种游牧文化的风习保持下来。牧业的庆丰收均在奶汁喷涌的夏季，而农业的庆丰收根据生产规律，也只能在打完场之后方可进行，届时户主发出邀请，齐聚庆祝，仍然沿袭古代传统，以祭祀的形式出现。场院是粮食集中收打的地方，在场院举行祭祀，理所当然，所以祭场院是个沿袭古风的崭新创造。那么祭场院的各种祝赞，实际成为庆功会中表彰农作物和农具、耕畜的嘉奖词章。于是人们各展才情，出现了各种各样的审美创造。建新房所出现的板升祝词，上梁祝词、乔迁祝词都与祝福、表彰相连，是建新包仪礼的翻新创造，所以仍然是一种娱情审美功能的临场发挥。各种贩运祝词亦是如此，一方面对运输工具和载驼进行表彰，一方而祝福，寄予厚望。以上各类祝赞词淋漓尽致地展示了近代蒙古族地区的社会风情以及人们对崭新生活的审美情趣。名义上以涂抹祭祀出现，但体现出来的内容却是积极向上，处处充满着乐观豪迈的情怀，那些短小抒情之作，也无不展

示着人们对某一事物的审美体验，抒发其无限喜悦之情。比如对各种粮食的赞美表彰，实是千姿百态，各有特色，那凝练的语言，美好的情思，可称得上把握贴切，玲珑剔透，情致勃勃而又诗意盎然，比如对玉米这样赞美：

此物色彩缤纷展连，
能和烂漫山花比俏，
欣欣然之笑容绽开，
吐出闪光珍珠相报。
甜美爽口的食物，
是田野的领主英豪，
它是粮中的玉米珍宝，
以醇酿为之祭酒祝祷！

对高粱这样吟诵：

桦树般的身材，
竹叶般点缀性巧，
圆润嘟噜的脑袋，
琥珀珊瑚镶裱，
人畜均可食用，
这是高粱带来富饶！①

像这类诗文，哪里还有往昔反复咏叹的祭祝诗风，简直完全是一首首含情脉脉的咏物小诗。故以此可见一般，祝赞词发展到晚近时期，虽然还附丽着祭祀的外衣，但靠天，靠神赐予的思想已非常淡薄，他们只不过藉此形式聚会庆祝而已。故无论是祭场院，建新房以及其他各种喜庆，均是以祭祀形式让亲友睦邻前来

① 本节所引粮食祝词均出自《东部区场院祭祀》。

相聚,饮酒作乐,畅叙友情,达到团结互助的目的。比如祭场院的高潮,并不在祭祝礼赞这一环节,而是在祭祀之后摆酒高歌,进行各种娱乐活动,以至彻夜不眠,通宵达旦。建房中的上梁、乔迁之喜亦是如此,宾客前来祝福,一方面听诵祝词,一方面参加主人的盛宴,共庆欢乐,把酒高歌,这才进入了酣畅淋漓的高峰。长途贩运也不例外,当平安返回时,也是村屯老小齐聚、举行欢庆胜利凯旋的集会,乡亲频频向归来的英雄敬酒,欢歌起舞,一派激昂欢快的情绪回荡于原野包房。所以近代各种仪礼祝赞,其风格总是与娱乐欢畅,奋发有为的情绪相联系,它既具审美的功能,又起着陶冶性情,娱乐身心的特殊作用。

# 第八章　民　　歌

民族矛盾和阶级矛盾日益尖锐激烈、蒙汉各族人民群众反帝反封建斗争风起云涌的近代，是民歌创作十分繁盛的时期，同时也是民歌发展的顶峰时期。基于这两方面的时代特征，本章除论述近代民歌思想内容新的发展外，还将从体裁形式和表现手法方面探讨总结蒙古族民歌的分类、艺术特征等。

## 第一节　发展概貌及搜集、出版、研究

### 一、搜集出版

在基本从近代开始的运用科学民俗学、民间文学理论方法搜集出版的蒙古族民间文学资料中，民歌是较早引起国内外学者兴趣和注意的部分之一。就我们目前所知，属于该时期搜集的蒙古族民歌资料主要有以下几种：(1)俄罗斯蒙古学者阿·波兹德涅耶夫十九世纪七十年代搜集、1880 年于彼得堡出版的《蒙古民歌》65 首；(2)俄罗斯蒙古学者巴·符拉基米尔佐夫 1911 至 1915 年期间从西北蒙古地区搜集、1926 年于列宁格勒出版的《蒙古民间文学作品选》中的 118 首民歌；(3)比利时蒙古学者田清波 1906 至 1920 年期间从鄂尔多斯地区搜集、1934 年发表于《北京辅仁大学通报》第九卷的《鄂尔多斯志》一文中收录的 16 首民歌和 1937 年于北平法文书局出版的《鄂尔多斯民间文学汇编》[1] 一书中收录的 168 首民歌；(4)内蒙古民俗学家罗布

[1] 该书为用拉丁字母和田清波自己设制的符号拼写的蒙古语音译本，1982 年索纳木还原为畏兀蒙古文由北京民族出版社重新出版时，将书名改为《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》。

桑却丹1914至1918年撰写完成、1981年于呼和浩特内蒙古人民出版社出版的《蒙古风俗鉴》一书中收录的13首东蒙民歌。此外,还有俄罗斯蒙古学者阿·鲁德涅夫1909年出版的《蒙古民歌》一书中收录的《陶瑞班第》等12首民歌,芬兰蒙古学者格·兰施铁刊布的60首蒙古民歌,可惜这两种资料我们没有得到原文。

阿·波兹德涅耶夫搜集的《蒙古民歌》65首,其中有喀尔喀民歌25首、卫拉特民歌11首、布里亚特民歌25首、赞颂山西省佛教圣地五台山的民歌4首。从波兹德涅耶夫书中的自我介绍和原苏联科学院东方学研究所收藏的蒙文抄本、刊本目录知道,当时作者直接间接搜集到的蒙古族民歌最少在150首以上,其中最早为1859年搜集,最集中的是1876年至1879年到喀尔喀地区考察期间搜集。除十八世纪以后的布里亚特民歌不属于我们的研究范围外,这一资料集主要反映了近代前期喀尔喀和卫拉特地区的民歌面貌。

巴·符拉基米尔佐夫的《蒙古民间文学作品选》中收录的118首民歌,据作者在"前言"中说,其中绝大部分作品都是从居住在蒙古西北部科布多地区的杜尔伯特人、拜特人、扎哈沁人、土尔扈特人、兀良哈人中搜集的,只有少数录自喀尔喀地区或漠南蒙古。杜尔伯特、土尔扈特等部族总体说都属于漠西卫拉特蒙古,所以这一资料汇集主要反映了漠西卫拉特蒙古民歌的面貌。

田清波原名昂突瓦耐·莫斯太厄(田清波是他来到中国后改的汉名),1905年受比利时天主教"圣母圣心会"派遣,以传教士身份来到中国,从1906年至1925年期间,一直居住在鄂尔多斯地区城川教堂。据作者在《鄂尔多斯民间文学汇编》"导论"中介绍,收录于《鄂尔多斯志》和《鄂尔多斯民间文学汇编》两种资料

中的 184 首民歌"几乎都是 1920 年以前搜集到的"。[①] 这些民歌虽然搜集自鄂尔多斯城川地区，集中反映了鄂尔多斯民歌的面貌，但其中有一小部分作品是从乌拉特、察哈尔等地流传过来的，从中也能看到内蒙古其他地区民歌的一些风貌。

蒙古族民俗学的奠基人罗布桑却丹，是蒙古族中运用科学民俗学方法搜集民歌最早的学者，可惜他的论著《蒙古风俗鉴》着眼于整个民俗，收录的民歌数量很少，而且其中有三首属于叙事民歌——即民间叙事诗。但是唯其少，这一资料就显得更加珍贵，只有通过它们才使我们真确地看到了当时内蒙古东部民歌的部分原貌。

与古代相比，上述几种资料应该说为近代民歌的研究提供了更加可靠厚实的作品基础，但是与当时民歌发展的实际相比，这几种资料无论是数量还是涵盖面仍然相差甚远，特别是有的地区，如察哈尔、乌拉特、锡林郭勒、呼伦贝尔、阿拉善的民歌几乎没有，哲里木、昭乌达的民歌也很少。这就使我们的研究在尽可能地利用上述几种资料的同时，也不得不利用一部分后来现当代搜集的资料，以弥补某些方面的空白或不足。

## 二、研究概况

对于近代蒙古族民歌的研究，从总的发展看，可以分为三个阶段，亦或三个方面。

第一个阶段即第一方面，是近代当时的搜集者们出版刊布自己搜集的资料时所写的序言、说明或评论性的文字。如：阿·波兹德涅耶夫在他的《蒙古民歌》65 首一书中所附的关于蒙古族民歌内容分类、思想倾向、产生渊源等一系列问题的研究专论；巴·符拉基米尔佐夫的《蒙古民间文学作品选》"前言"中对收

---

① 田清波：《鄂尔多斯民间文学汇编》"导论"。

入其中的民歌从流传地域、方言特征到种类划分的说明;田清波的《鄂尔多斯民间文学汇编》"导论"中关于他所搜集的鄂尔多斯民歌的分类意见;罗布桑却丹的《蒙古风俗鉴》对收入其中的13首"古今之歌"产生背景、思想倾向的评价分析。这一方面的研究虽然数量不多,深度不够,甚至有某些错误偏颇之处,但是由于其中包含着当时作者搜集过程中的亲见亲闻和切身感受,具有后来的研究所不可替代的珍贵价值。

第二个阶段亦即第二方面,是后来现当代学者对近代蒙古族民歌分散的研究。所谓分散的研究主要是指某些蒙古族民歌汇集、论著中有关近代民歌的论述以及单篇的关于近代民歌的论文。这种分散的研究国内外数量很多。就我们所知,国外影响较大的有:蒙古国学者格·仁钦桑布1959年出版的《蒙古民歌的类别》一书中关于阿·波兹德涅耶夫的《蒙古民歌》65首以及所附论文的批评性论述;蒙古国学者波·好尔劳1981年出版的《蒙古民歌歌词论》关于清末民初民歌的多处论述;俄罗斯蒙古学者科·雅茨科夫斯卡娅1988年出版的《蒙古民歌》一书长篇序言中关于阿·波兹德涅耶夫的《蒙古民歌》65首和巴·符拉基米尔佐夫的西北蒙古民歌118首的研究性评述。国内影响较大的主要有:后来搜集出版的各种蒙古民歌汇集,如《蒙古民歌——锡林郭勒盟集》、《科尔沁民歌》、《呼伦贝尔民歌》、《昭乌达民歌》、《阿拉善民歌》、《巴彦淖尔民歌》等有关近代民歌的题解、注释,其中有许多重要的线索和有价值的观点;蒙古族民间文学理论专著,如满都胡1981年出版的《蒙古民间文学简论》、宝音和西格和特古斯巴雅尔1990年出版的《蒙古民间文学概论》中关于近代民歌的论述;还有涉及到近代民歌内容、形式的大量论文,如关于鄂尔多斯近代著名情歌《森吉德玛》的多篇专论等。

第三个阶段亦即第三方面,是从蒙古族文学史、蒙古族民歌发展史的角度对近代民歌的研究。这一方面我国的成绩比较突

出，如齐木道基、梁一儒、赵永铣编著，内蒙古人民出版社 1981 年出版的《蒙古族文学简史》中近代“民歌”一章；内蒙古大学等五院校合编、内蒙古教育出版社 1984 年出版的《蒙古文学史》第三编“民歌”一章，伊克昭盟地方志编纂委员会 1986 年编印的《伊克昭盟文史资料》第二集《鄂尔多斯民间文学选述》中有关近代民歌的论述。这是最集中的关于近代民歌的研究，其不足之处是资料占有不够全面，特别是上述近代搜集的几种资料未能利用。

**三、发展概貌**

通过对上述搜集、出版和研究概况的综合分析，我们可以从三个方面大体概括出近代民歌发展的面貌。

第一，近代是民歌创作、流传十分繁盛的一个时期。为历史文化和蒙古族民歌多方面的功能所决定，从古代到近代，混合性的宗教祭祀歌、风俗礼仪歌、哲理训谕歌始终以一个比较稳定的部分传承着。在明、清之际，由于佛教的深入普及，佛教歌、佛教训谕歌虽然很繁荣，但属于纯审美的时政歌、讽刺歌、妇女苦歌、情歌还比较少。而到了近代，由于剧烈变动的社会生活的推动和人民群众反帝反封建意识的增强，上述几种纯审美的歌类大量出现。例如在前面提到的属于近代搜集的四种资料中，特别是巴·符拉基米尔佐夫和田清波的两个民歌汇集，前者在从西北蒙古地区搜集的 118 首民歌中，时政歌、妇女苦歌 18 首，约占六分之一，情歌 35 首，约占三分之一；后者在从鄂尔多斯搜集的 184 首民歌中，时政歌、讽刺歌、妇女苦歌 30 首，约占六分之一，情歌 58 首，约占三分之一。这几种歌基本是近代新产生的作品，再加上其他种类中近代新产生的作品，近代新作所占的比例就更大了。这说明近代民歌的发展是很快的，呈现出空前繁盛的局面。

第二,反封建的思想倾向成为贯串近代民歌的主旋律。近代新创作的时政歌、讽刺歌、妇女苦歌以及情歌等,绝大部分都表现出反抗封建主义压迫束缚的思想倾向,这是很明显的。直接歌唱反抗帝国主义侵略的民歌也有,如从伊克昭盟搜集的《引狼入室的李鸿章》、从呼伦贝尔盟搜集的《可怜的士兵们》等,但数量很少。应该看到,鸦片战争以后,在武装镇压中国农民革命的反革命事业中,包括蒙古王公贵族在内的清朝封建统治势力和外国帝国主义侵略势力逐步相互勾结起来,狼狈为奸,使包括蒙古族人民反抗本民族王公贵族的一切反封建斗争和反帝斗争结成了一体,同时具有了反帝斗争的意义。但是就近代蒙古族民歌的内容直接看,其思想倾向基本上是反封建的,这也正好反映了当时蒙古族广大农牧民思想认识上存在的某些局限。

第三,近代民歌是体裁形式和表现手法臻于成熟完善的一个时期。经过千余年发展的蒙古族民歌,到近代时期其体裁的细类已增加到了二十余种,语言已成为表情的文学语言的规范,音韵格律基本定型,比兴等表现手法也已积累了丰富的经验。恰好是这个时期,剧烈变动的社会现实推动了民歌创作的繁盛,丰富的内容又进一步促进了形式的发展。于是纵横交汇,近代民歌即成为整个蒙古族民歌发展中体裁形式和表现手法成熟完善的一个时期。而与此同时,随着整个民间文学和书面文学地位的转换,民间诗歌逐步将传统的主导地位让于文人诗歌,近代的民歌实际上也就成为自身发展的顶峰时期。

## 第二节 近代民歌的分类

已经发展到高峰时期的近代民歌,由于其中有不少从古代陆续产生的歌类在发展变异中继续传承着,由于明、清之际以至近代新产生的一些重要歌类在内容和形式方面也都达到了成熟

的阶段，所以从某种意义说，对近代民歌的分类研究也就是对整个蒙古族民歌的分类研究。

### 一、过去分类研究的总结

近代民歌的种类是蒙古族劳动人民根据自己物质和精神生活的需要，在长期的创作、演唱、流传过程中逐渐形成的，与此同时，蒙古族民间也形成一套自己独特的分类方法和标准，如“图林道”(图林，蒙语政权、政体、国家等意思；道，蒙语歌的意思)和“育林道”(育林，蒙语平常、通俗的意思)的划分，长调歌和短调歌的划分，内蒙古东蒙民歌、西蒙民歌、新疆卫拉特民歌等地域的划分，等等。这种传统的分类来自实践经验的总结，不但在蒙古族民歌长期的创作、演唱、流传中发挥了指导和推动的作用，而且具有一定的科学性，应予以充分的肯定和重视。

到近现代，随着蒙古族民歌搜集、研究的开展，国内外一些专业的理论工作者也不断地对包括近代民歌的蒙古族民歌进行了分类研究。他们有的沿袭了蒙古族民间传统的分类法，如以西北蒙古民歌为对象进行分类研究的俄罗斯蒙古学者巴·符拉基米尔佐夫提出的三个类别的划分，其中第一类庄严的“埃节木道”(埃节木，蒙语旋律、节奏的意思)和第二类含有佛教内容的“沙西特尔道”(沙西特尔，蒙语佛教的意思)，基本是民间传统分类法所说的“图林道”，即政教礼仪歌，第三类轻松诙谐、含有爱情内容的“沙力格道”(沙力格，蒙语淫荡、下流的意思)，基本是民间传统分类法所说的“育林道”，即世俗生活歌。[①] 有的运用内容和形式相统一的原则提出一种综合的分类标准，如俄罗斯的另一位蒙古学者阿·波兹德涅耶夫的两个大类八个细类的划分，首先以内容为标准将他搜集的近代民歌分为“俗歌”和“宗教

① 参见巴·符拉基米尔佐夫：《蒙古民间文学作品选》“前言”，1926年列宁格勒出版。

歌”两大类，进一步运用内容和形式统一的原则将“俗歌”分为情歌、劳动歌、叙事歌、含有宗教内容的歌、无类别歌和舞蹈歌六个细类，将宗教歌分为萨满教歌和佛教歌两个细类。有的仅以内容为标准进行分类，如比利时蒙古学者田清波将他搜集的近代鄂尔多斯民歌分为有关马匹的、盗贼的、宗教的、父母与家庭的、远嫁少妇的、兔子哀歌的、十二生肖的、家庭纠纷的、节庆的、独贵龙的、爱情的、讽刺的、士兵的、其他题目的等十五个种类。[①] 总起来看，他们对于近代民歌种类的具体划分虽然具有程度不同的参考价值，但是他们的分类方法和标准都存在着一定的缺陷，他们都想找到一种平列地包括内容、形式等多方面因素的统一的标准，结果总是顾此失彼，不能周全。我们借用结构主义方法论的一个概念，称这种方法为一元决定论。由于方法的缺陷，将性质不同的内容、形式等平列地混在一起，结果使分类失去了比较的共同标准，造成了混乱。

总结前人的经验教训，我们认为运用马克思主义系统论的方法论进行分类更为科学。运用系统论的方法论观察，蒙古族近代民歌也是一个由内容、形式、功能、地区风格等多种因素构成的系统，系统内的各个因素虽然是一个不可分割的整体，但各个因素之间同时存在着质的区别，具有相对的独立性。所以就蒙古族民歌的内部说，要找到一种包容涵盖一切因素的统一的分类标准是不可能的，用一种因素的分类代替其他因素的分类也是不全面的。正确的途径应该是用有联系的多元决定论取代一元决定论，即分别先以内容、形式、功能、地区风格为标准进行分类，然后再把各个因素的分类综合起来，从整体联系中认识近代民歌的种类。

---

① 参见田清波：《鄂尔多斯民间文学汇编》“导论”，北平法文书局，1937年出版。

## 二、近代民歌的分类

(一)以思想内容为标准的分类。

思想内容是近代民歌构成的首要因素,所以也是对近代民歌进行分类的首要标准。但是从我们目前所占有的资料看,蒙古族民间传统的分类法中没有明确提出以思想内容为标准的分类。尽管以功能为标准的"图林道"和"育林道"的划分,以曲调为标准的长调歌和短调歌的划分,在理解和具体操作中实际上都包含着思想内容划分的因素,所谓"图林道"和与之相应的长调歌,不仅主要是指在功能方面运用于政治、宗教、部族、家庭节庆礼仪庄重场合的长调歌,而且在内容方面也有所限定,一般都是以赞颂天地、山川、人主、父母、家乡、骏马等神圣美好的事物为主旨;所谓"育林道"和与之相应的短调歌,不仅指不具有礼仪功能的一般世俗生活歌,而且在思想内容方面宽泛而不受限制,诸如悲伤、怨怒、幽默、讽刺等思想感情都可包括在内。但是将思想内容这一首要因素包含在以其他因素为标准的分类中,显然限制了思想内容分类的准确和细密。

最早明确提出以思想内容为标准对近代民歌进行分类研究的,是当时搜集研究近代民歌的专业理论工作者,如我们前面已经提到的俄罗斯蒙古学者阿·波兹德涅耶夫、比利时蒙古学者田清波等,特别是田清波的分类,是完全以思想内容为统一标准的分类。这当然是对包括近代民歌在内的蒙古族民歌分类研究的一个贡献。但是由于他们在分类方法上的缺陷,阿·波兹德涅耶夫的分类没有把思想内容的标准相对独立出来,田清波的分类又完全没有考虑到其他因素的分类及其联系。

按照我们的系统论分类方法,以相对独立的思想内容为标准,可以将近代民歌划分为如下二十二个大类二十六个细类:

萨满教祭祀歌

招魂歌

安代歌
伦理道德训谕歌
人生哲理训谕歌
劝羊歌
牧歌
兵役歌
佛教歌{佛教祝赞歌
　　　{佛教训谕歌
孝道歌
部族亲情歌
思亲思乡歌
赞　歌{赞颂自然山水的歌
　　　{赞颂汗主神佛的歌
　　　{赞马歌
历史歌{历史人物歌
　　　{历史事件歌
情歌
姑娘出嫁歌
媳妇苦歌
社会讽刺歌
人物缺点讽刺歌
恋情讽刺歌
好汉歌
时政歌

(二)以表现形式为标准的分类。

与思想内容不可分割地结合在一起的表现形式，是蒙古族近代民歌仅次于思想内容的构成因素，所以也是仅次于思想为

容的一个重要分类标准。

也许是由于蒙古族民间传统分类法在表现形式的分类方面早已有一系列的分类得到公认，近现代的专业理论工作者在这方面贡献不多，只有阿·波兹德涅耶夫分类中列入的“舞蹈歌”指出一种传统分类法未加明确的古老类别。经过比较研究，我们认为，以表现形式为标准的分类，虽然可以在多层次上划分得很细，但就其实用价值衡量，除吸收专业理论工作者的个别观点外，基本应该采纳和沿用民间传统已有的分类。

思想内容的分类虽然繁多，但它们绝大部分都是按照有密切联系的两个子因素——题材和主题分为不同的层次种类。与思想内容的分类相比，表现形式的分类更多地表现在子因素上。

远古的民歌、比如萨满教神歌，都是歌、舞、乐三位一体的。从文学研究以歌词为主的角度看，舞蹈就是其表现形式的一个子因素。随着历史的发展，后来虽然大部分民歌都已失去了舞蹈这个子因素，但是直到近代仍有一部分民歌、如萨满教祭祀歌、安代歌、游戏歌保留了舞蹈这个子因素，于是就有伴有舞蹈的舞蹈歌和不伴有舞蹈的乐歌的类别划分。

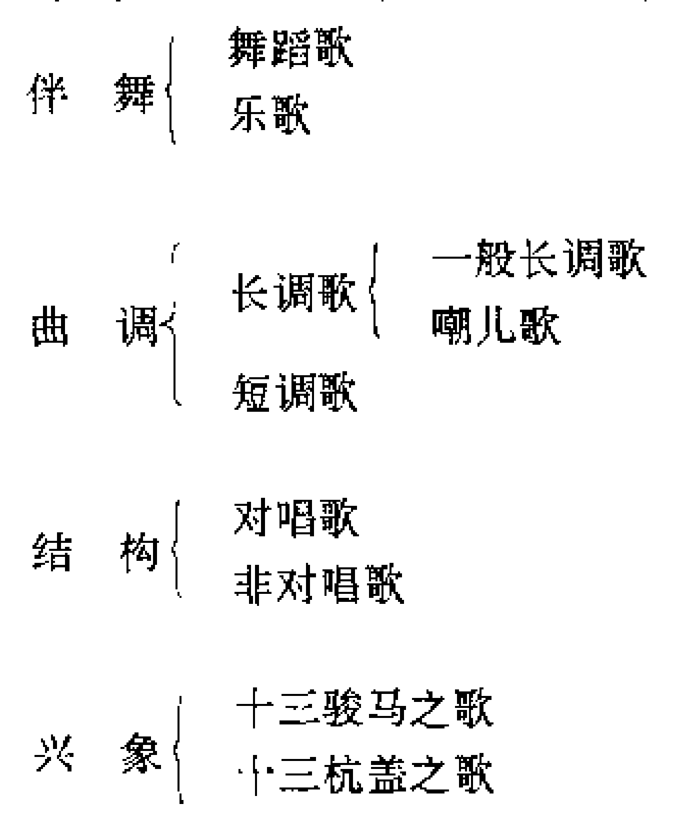
对于以歌词为主的民歌来说，乐曲也可以看作其表现形式的一个子因素，这个子因素在漫长的发展过程中形成了长调和短调两大类曲调的歌曲，在长调歌中又有带有“嘲儿”伴唱和不带“嘲儿”伴唱的区别。这也就是民间传统分类中常说的长调歌和短调歌的划分。

《金帐桦皮书——母子歌》的出土，说明早在蒙、元时期即已有对唱歌的出现和存在。后来到明、清之际，特别是近代，对唱歌愈来愈繁盛发展，成为一大种类。民间所谓对唱歌和非对唱歌的区别，主要表现在歌词形式的结构方面，所以它也是表现形式的子因素——结构方面的一种分类。

在西北蒙古地区还有一种特殊的分类，即“十三骏马之歌”、

"十三杭盖[①]之歌"的划分。"十三"在蒙古族文化中是一个与宗教信仰有关的数字,民间口头创作中常与山脉、动物、箭等事物和概念相结合,表现一定的象征意义。所谓"十三骏马之歌",就是把各自以颜色体态相同的骏马起兴的十三支歌划分为一组(实际数目也有少于和多于十三的);"十三杭盖之歌",就是把各自以相同的杭盖、森林、草场起兴的十三支歌划分为一组。比兴是蒙古族民歌最常用的表现手法,骏马、杭盖是运用最多的兴象,所以这种分类即是以表现形式的一个子因素——比兴的兴象为标准的分类。

综上所述,以表现形式为标准的分类可以列表如下:




(三)以应用功能为标准的分类。

蒙古族民歌不但具有一般文学作品所共同具有的认识、教育、审美的功能,而且有许多的宗教、风俗礼仪、训谕等歌曲具有

① 杭盖:蒙古语意为山林。

祭祀、礼仪、训谕等具体的应用功能。这就使应用功能成为近代民歌构成的一个重要因素，从而也成为一个重要的分类标准。

在社会生产和生活中经常运用宗教、风俗礼仪歌等应用功能的属民百姓，对于民歌应用功能方面的区别认识得最早最清楚，所以民间历来有“图林道”和“育林道”（内蒙古东部地区）、“奈林道”（奈林，蒙语喜庆、宴会的意思）和“花道”（花，汉语借词。内蒙古西部地区）、“埃节木道”和“沙力格道”（漠西和漠北蒙古地区）的区分，意思都大同小异，指政教礼仪歌和世俗生活歌的分类。这一分类在蒙古族民间传统的分类中占有很重要的地位，几乎所有研究蒙古族民歌分类的学者都肯定和采纳了这种分类。但是我们认为，严格以应用功能为标准的分类只指出政教礼仪歌和世俗生活歌的划分还不够全面，至少还应该补充以下几种歌，即以教育子女后代为主要功能的训谕歌，以哄小孩睡觉为主要功能的宝贝歌，以诱使母畜认领被遗弃的幼羔从而提高仔畜成活率为主要功能的咴咕歌等。这样以应用功能为标准的分类可以列表如下：

萨满教神歌
- 萨满教祭祀歌
- 安代治病巫术歌

风俗礼仪歌
- 招魂歌
- 撒曲里歌
- 宴歌
- 婚礼歌
- 十二生肖歌
- 男子三项游戏歌
- 浩德格沁歌[1]

① 浩德格沁：蒙古语，丑角的意思。浩德格沁歌是带有情节的民俗歌舞。

训谕歌
宝贝歌
呔咕歌

(四)以地区风格为标准的分类。

蒙古族民间和国内外的专业理论工作者经常以地区为界限把包括近代的蒙古族民歌划分开来或搜集出版，这种地域的划分实际是地区风格的一种分类。如田清波和巴·符拉基米尔佐夫在准确细致地指出他们所搜集出版的民歌分别属于鄂尔多斯城川地区和西北蒙古卫拉特诸部以后，接着都从地区方言等方面论述了这些民歌的地区特点。所以地区风格是近代民歌构成的一个因素，也是分类的一个标准。

按照当时的历史实际，以地区风格为标准可以对近代民歌大致划分如下：

漠南蒙古民歌
- 呼伦贝尔民歌
- 哲里木民歌
- 昭乌达民歌
- 锡林郭勒民歌
- 察哈尔民歌
- 乌兰察布民歌
- 鄂尔多斯民歌

漠西卫拉特民歌
- 新疆蒙古族民歌
- 青海蒙古族民歌
- 阿拉善和额济纳民歌

漠北喀尔喀民歌

按照上面四种构成因素为标准分类以后，在理解上会产生两方面的问题。一方面，一首民歌分别以四种标准划分，很可能被分为两类、三类甚至四类，这是否是把一首完整的民歌肢解了？另一方面，以四种构成因素为标准的分类既然只具有相对的独立性，那么它们之间整体的联系又是怎样的？要解决这两方面的问题，我们的分类还必须从分析上升到综合，即搞清四个构成因素不可分割的整体关系。概括地说，上述四种构成因素的关系是：内容决定形式，形式表现内容；内容和形式决定功能，功能制约体现内容和形式；内容、形式、功能决定地区风格，地区风格是内容、形式、功能的总体表现。

### 三、分类研究的意义

蒙古族民间和专业理论工作者为什么都很重视近代民歌的分类研究呢？这主要与蒙古族民歌的体裁特征和近代的发展状况有关。蒙古族民歌素有歌海之称。所谓“海”者，不仅言其数量多，而且包含着内容丰富、形式多样、功能齐全、风格各异等意思。对于这一宏大的文学现象，分类研究无疑是对其进行初步认识的最简明有效的方法。

我们的分类是从分析入手的，即将近代民歌分为思想内容、表现形式、应用功能、地区风格四个主要构成因素，然后分别以四个构成因素为标准进行分类。在进入具体种类划分的时候，我们运用的又是归纳法，即从每一具体作品出发，分别将题材和主题思想、结构和曲调特征、政教和日常生活的应用功能、地区风格相同的作品归为一类，这就使我们首先在分析和具体的层次上对近代民歌有了大量的感性的认识。

根据系统论的方法，在分析分类的基础上，我们也注意了综合，简要论述了四种构成因素分类的内部联系。这就又使我们在综合的层次上对近代民歌的总体面貌有了一个条理化的清晰

的认识。

## 第三节　时政歌、历史歌、好汉歌、社会讽刺歌

虽然历史歌在明、清之际的《民歌》一章中已作了重点评述，虽然时政歌、好汉歌、社会讽刺歌与历史歌关系十分密切，很难说在明、清之际甚或更早就绝对没有出现，但是，时政歌、历史歌、好汉歌、社会讽刺歌这四类歌到近代发展得特别繁盛，而且最直接最集中地表现出反帝反封建的时代主题，这是一个很突出的具有时代性特征的基本事实。

与此相联系，由于这四类歌的题材和主题相近相似，关系十分密切，它们之间的界限有时很难划分。不少历史人物歌同时是好汉歌，不少历史事件歌同时是社会讽刺歌，而不少历史人物歌、历史事件歌、好汉歌、社会讽刺歌又都可以包括在时政歌里。不过就其每一类歌类别特征典型的作品考察，它们之间的界限还是存在的。

### 一、时政歌

所谓时政歌，就是人民群众有感于当时的时事政治而发的歌。由于这类歌思想内容的涵盖面比较宽，相当一部分历史歌、好汉歌、社会讽刺歌都可以包括在内，所以它的数量是比较多的。就近代搜集的几个主要民歌汇集看，如巴·符拉基米尔佐夫从西北蒙古地区搜集的118首民歌中，包括历史歌等的时政歌有12首，约占十分之一；田清波从鄂尔多斯地区搜集的184首民歌中，包括历史歌等的时政歌有21首，约占八分之一。在后来现当代搜集出版的多种民歌汇集中，近代时政歌所占的比重也大致如此。这些歌的题材有大有小，有宽有窄，几乎涉及到了当时时政的各个方面。

田清波搜集并纳入其《鄂尔多斯民间文学汇编》民歌部分第53首的《我有钱的弟弟》[1]，是一首类别特征比较典型的时政歌，它从一个特殊的视角反映了近代蒙古地区阶级转化、分化的普遍社会现象。晚清年间，由于外国资本的侵入和清廷"移民实边"政策的推行，蒙古地区原有的封建领主经济基础迅速瓦解，在大多数封建领主转化为封建牧主或地主、大批失去牧地和牲畜的属民被推向赤贫和破产边缘的同时，也有少数的没落贵族被抛入雇佣者的行列，个别的属民百姓上升为牧主或地主。《我有钱的弟弟》这首歌的题解中写道："这是一位穷极潦倒的牧人在他有钱有势的胞弟门口唱的歌。"[2] 既然是同胞兄弟，两个人原来肯定是出生于经济地位相同的一个家庭。现在哥哥"穷极潦倒"，弟弟"有钱有势"，不外乎两种可能，一是他们原来属于有钱的贵族，分家后哥哥落入了穷人的行列，一是他们原来属于贫穷的属民，分家后弟弟上升到了富人的地位。不管是哪种可能，分化是既成的事实。歌中"穷极潦倒"的哥哥唱道：

你的花马在楚古日干[3] 的马群里放着吧？
我有钱的弟弟呀！
有地位的绰尔济嘛嘛[4] 在你宽敞的房间里坐着吧？
我有钱的弟弟呀！
你的青马在拴马桩子吊着吧？
我有钱的弟弟呀！
吊好后是去参加那达慕大会的比赛吧？
我有钱的弟弟呀！
你的口袋里装满了银子吧？

---

① 这首歌的变体后来又被多种民歌汇集搜集出版。
② 郭永明、巴雅尔等搜集编译：《鄂尔多斯民歌》，第5页，内蒙古人民出版社，1979年出版。
③ 楚古日干：地名。
④ 绰尔济嘛嘛：主管寺庙教仪的喇嘛。

我有钱的弟弟呀!
你的套马杆下布满了畜群吧?
我有钱的弟弟呀!

徘徊在如此富有的弟弟门前的兄长,他当然是想得到某些资助,也当然会想到同胞兄弟的手足之情。

八个哈那的蒙古包还在吧?
我有钱的弟弟呀!
八十高令的父亲还在吧?
我有钱的弟弟呀!
六个哈那的蒙古包还在吧?
我有钱的弟弟呀!
六十花甲的母亲还在吧?
我有钱的弟弟呀!

但是,阶级的分化必然会导致封建伦理道德的破坏,冷酷的现实粉碎了他温馨的幻想。有钱的弟弟不但未给他分文资助,甚至连让他进家坐坐的一句客气话都没有。倍受冷落的兄长只能心酸凄楚地唱道:

每当我从你的房后走过,
我有钱的弟弟呀!
我的心都在流泪,
我有钱的弟弟呀!①

与《我有钱的弟弟》从小处入手不同,另一首类别特征比较

① 昂·莫斯太厄(即田清波)搜集整理:《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》,第521页,北京民族出版社,1982年出版。

典型的时政歌《引狼入室的李鸿章》[1] 则是从大处着眼。

引狼入室的李鸿章，
成了洋人的狗腿子。
到处建起了洋教堂，
把国卖给了洋鬼子。

经过两次鸦片战争，由于西方帝国主义列强用武力强迫清朝统治者签订了一系列不平等条约，条款中包括承认外国传教士有在中国各地传教的自由和种种特权，大批披着宗教外衣的帝国主义侵略爪牙，在从沿海地区深入到全国内地的同时，也很快渗透到内蒙古的城镇、农村和牧区。1874 年，比利时圣母圣心会的一批天主教传教士进入鄂尔多斯和河套地区活动，先后在达拉特旗、鄂托克旗等地筹建教堂，设立据点。《引狼入室的李鸿章》这首歌即反映了这一重要的历史侧面。

宝日陶力盖[2] 的脚下，
络腮胡耀武扬威，
坏事干了那么多，
小心他溜之大吉。

索古勒毫赖[3]沟掌，
络腮胡标榜文明，
把书房的姑娘[5] 糟踏了，
小心他跑得无影无踪。

---

① 据传说，这首歌为近代伊克昭盟著名诗人贺希格巴图和民间诗人阿木尔吉尔嘎拉联合创作，后流传为民歌。所引歌词见郭永明、巴雅尔等搜集编译的《鄂尔多斯民歌》汉文版第 13—14 页。
②③宝日陶力盖、索古勒毫赖：均为地名。
⑤ 这里的姑娘指教会学校的学生。

阴险狡诈的洋教士为了实现其侵略野心，首先把掠夺土地作为扩张势力的基础，接着以出租土地为诱饵和威胁条件，一面以宗教毒素麻醉群众，一面占地立法，私设牢房，鱼肉蒙汉人民，歌词在揭露教堂和洋教士罪行的同时，号召和呼吁群众惩罚他们。

随着帝国主义侵略和清朝统治集团腐败的加深，他们在蒙古地区的代理人王公贵族强加在属民百姓头上的差徭赋役也越来越沉重。处于重重压迫下的广大贫苦牧民在实在无法生活下去的时候，终于走上了组织起来反抗的道路。《高高在上的老爷们》这首时政歌即反映了这种社会趋势。

高高在上的老爷们，
没有看见出现了众多的独贵？[1]
这是因为你们花样繁多的赋役，
属民百姓已经负担不起。

歌词开宗明义，指出"花样繁多的赋役"是"独贵龙"运动出现的原因。据史料介绍，当时伊克昭盟各旗王公贵族的差徭赋役像一个永远填不满的魔洞。在籍属民每年除缴纳畜课、仓粮、军粮、军马、军需皮毛、汤羊、黄油、奶牛、柴草等正课，负担放牧、兵役等正差外，清廷对内对外战争所摊派的兵役军饷，王公贵族为了效忠朝廷、升官晋爵所捐输的驼马银两，大小官员为了过豪华奢侈的生活向商铺洋行赊贷的一应费用，最终也都得通通转嫁到属民百姓的身上。所以歌中接着以质问的口气愤怒地唱道：

什么政声美好的官员，
为什么摊派这样沉重的赋役？

---

[1] 独贵：蒙古语，圆的意思，此处为"独贵龙"的简称。独贵龙是伊克昭盟蒙古族人民近现代反帝反封建斗争的一种组织形式。参加"独贵龙"的群众到约定的地点会议，与会者坐成圆圈共同讨论问题，并在讨论通过的决议或给官府的呈文上成圆圈签名，以防暴露领导者。

一贫如洗的我们，
怎样能够负担得起！

走投无路的属民百姓，只好组织起“独贵龙”，和王公贵族展开你死我活的斗争。歌词最后是对“独贵龙”运动的赞颂：

集合起来有声势，
组织起来有力量。
众人拧成一股绳，
朝气蓬勃像太阳。①

通过上述三首歌的评介，我们在对时政歌多方面思想内容有所了解的同时，对思想内容比较典型的时政歌的类别特征也有了进一步的认识。所谓思想内容方面类别特征典型的时政歌，就是不突出具体历史人物、不涉及具体历史事件、不溶入讽刺因素的一般时政歌。

## 二、历史歌和好汉歌

如上所述，历史歌中的历史人物歌有许多都是好汉歌，好汉歌中也有许多是历史人物歌；而且许多历史事件歌中也有好汉型的历史人物出现，所以我们把历史歌和好汉歌放在一起论述。

（一）历史人物歌。

常言道：时势造英雄。由于剧烈的社会变动，近代产生的历史人物歌比较多。就我们目前占有的资料，近代当时搜集和后来搜集可以断定为近代产生和流传的历史人物歌中影响较大的作品有：《孟克巴雅尔》、《桑木布拉格》、《六十三》、《海龙》、《陶克陶胡》、《僧王》、《僧王之歌》、《金珠尔玛夫人》、《宾图王》、《都嘎

① 田清波搜集整理：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第556—559页。

尔》、《贺希格巴图》、《陶瑞班第》等。需要说明的是，这里面有一部分作品开始以抒情歌流传，后来逐渐发展演变为民间叙事诗，同时以抒情歌和民间叙事诗继续流传，如《陶克陶胡》、《海龙》、《宾图王》、《陶瑞班第》等。我们这里提到和论述的只是它们的抒情歌。

明、清之际以前的历史人物歌，基本都是赞颂汗主、将军等上层贵族的，歌唱属民百姓和下层官员的几乎没有。近代的历史人物歌则大部分都是歌颂属民百姓和下层官员的。这是历史人物歌发展中一个很大的变化，也是近代历史人物歌一个很突出的时代特征。

近代赞颂封建上层的历史人物歌虽然仍有一部分，但由于当时多种社会矛盾的复杂性，这部分歌的思想倾向也呈现出复杂的面貌。比如乌力吉昌等搜集、收入著名民间艺人查干巴拉演唱的《民歌》汇集的《僧王》和罗布桑却丹搜集、收入其撰写的《蒙古风俗鉴》一书的《僧王之歌》，虽然都是赞颂僧格林沁亲王的，二者的思想倾向却截然不同。前者赞颂僧格林沁亲王在第二次鸦片战争期间担任大沽和京东防务钦差大臣时，坚决抗击英法联军的武装进攻，取得天津大沽口保卫战胜利的功勋和蒙古骑兵英勇杀敌、保家卫国的精神，其思想倾向是应该肯定的。后者赞颂僧格林沁于咸丰初年带领蒙古兵镇压太平天国起义的所谓“功勋”，其思想倾向则完全是反动的。这说明在近代的蒙古族上层中，即使是主张抵抗外国侵略的爱国将领，在面对维护或反抗清王朝统治的抉择时，他们也会毫不犹豫地站在大清帝国一边，举起镇压人民群众的屠刀。又如《宾图王》这首歌，以哀婉的情调叙唱哲里木盟科尔沁左翼前旗札萨克郡王棍楚克苏隆(宾图是其封号)在辛亥革命推翻帝制、袁世凯拥兵劫国后，离家出走外蒙古客死异乡的经过。宾图王反对袁世凯劫国固然不错，但他投奔外蒙古的反动活佛哲布尊丹巴，策划分裂祖国，则

完全是违背内蒙古广大蒙古族人民的利益、逆历史潮流而动的行为。他所以这样做，归根结底是为了维护其世袭罔替的封建特权。这再一次说明，近代蒙古族封建上层的进步性和革命性是极其有限的，赞颂封建上层的历史人物歌有相当一部分已不能代表时代发展的进步方向。从发展看，这一部分歌所以出现和流传，更多地反映了旧的习惯势力和观念对部分群众和民间艺人的影响。

在近代，真正代表时代进步潮流的历史人物歌，是那些歌颂站在反帝反封建斗争第一线的属民百姓和下层官员的歌，如《孟克巴雅尔》和《桑木布拉格》、《海龙》、《六十三》等。

流传在鄂尔多斯高原的《孟克巴雅尔》和《桑木布拉格》，是两首颂唱伊克昭盟乌审旗早期“独贵龙”运动的重要成员孟克巴雅尔反帝反封建斗争事迹的历史人物歌。孟克巴雅尔是乌审旗芒哈图人，出身于贫苦牧民家庭，为人正直豪爽，乐于助人，在群众中很有威信。当时，芒哈图所属的巴色图哈然[①] 的宝什格[②]巴彦巴图等官员，除巧立名目向穷苦牧民摊派种种捐税赋役外，还将大片牧地卖给外国传教士和汉族地主地商，以换取鸦片金银中饱私囊。1900 年，当乌审旗、鄂托克旗等地的“独贵龙”组织会聚响应内地的义和团运动，提出“上打洋人下打官”的口号，向洋教堂及其走狗展开猛烈围攻时，孟克巴雅尔带领群众积极投入斗争。斗争失败后，伊克昭盟各旗遵从清廷的卖国投降政策，一方面向洋教堂赔款割地，一方面查办所谓“教案”，为遭到打击的侵略者撑腰出气。于是乌审旗王府下达公文，将带头斗争的孟克巴雅尔以承担赋役为名送交教堂秘密关押起来。后孟克巴雅尔设法逃出，当局见事情败露，又断然将他充军，押送张家口。历经磨难，孟克巴雅尔从张家口监狱再次逃出，展转回到

① 哈然：鄂尔多斯方言，相当于嘎查。
② 宝什格：相当于衙役的小官。

家乡乌审旗,不幸被追捕者发现,中弹身亡。孟克巴雅尔牺牲后不久,为他编唱的民歌便不胫而走,传遍了乌审旗和鄂尔多斯高原。

有金子多好呀,
给了金子就不走了;
没有金子的孟克巴雅尔,
泪汪汪地上路了。

…………

舍不下十个哈然的家乡,
舍不下朝夕相处的乡亲;
父亲的儿子孟克巴雅尔,
流着眼泪出发了。

寒冷的冬天呀,
大雪白茫茫;
孤苦年轻的孟克巴雅尔,
被发配到了远方。

歌词从孟克巴雅尔被充军张家口入唱,借用传统兵役苦歌的句段,开始便渲染出一种哀伤悲壮的气氛。然后回述过去,通过几个典型画面,揭露了乌审旗衙门和洋人教堂相互勾结,狼狈为奸,陷害孟克巴雅尔的过程。

折叠的文书,
从衙门递出来;
那是乌审旗的衙门
差人给送来。

高大的衙门，
看起来多么庄严；
可为什么要帮助洋胡子，①
设下害人的圈套。

离家远去，
被送到洋胡子的唠嗑；
凭着坚强的意志，
孤身一人坐监。

接着歌词转为孟克巴雅尔自述的口吻，唱叙了主人公临行前对家中亲人的嘱咐、行程中乞讨餐饮的遭遇以及发配到张家口牢狱生活的煎熬。

十五岁的小姐，
我的结发爱妻；
在这离别的时候，
不要哭哭啼啼。

八岁的宝日勒岱，
我英俊的儿子，
你就是长到八十岁，
也不要把阿爸忘记。

…………

① 洋胡子：指外国传教士，因为他们都长着络腮胡，故如此称呼。

在拴牛桩的跟前，
向主人说了真话；
喝了两碗酸牛奶，
打了一尖又出发。

…………

在夜晚的梦中，
恍惚回到了家乡；
天明醒来一看，
眼前还是牢房铁窗。

…………

我的乌审旗，
你是多么遥远；
千百年汇聚的草原，
是世世代代居住的家乡。

这些从兵役苦歌中化出的词句，虽然说不上什么豪言壮语，但是却真实地表现了一个贫苦牧民男子汉宽厚博大的胸怀、忍辱负重的精神以及对家乡亲人的无限热爱和对美好生活的憧憬向往。正是这种思想品格推动和支持他去和压迫剥削自己的阶级敌人作拼死的斗争。

姊妹篇《桑木布拉格》仍以孟克巴雅尔自述的口吻叙唱，但情调完全不同。

骑上我的快骏马，
跋山涉水又过沙；

生我养我的乌审草原，
远望着美丽如画。

夜晚的凉风，
伴着我焦急的心；
为了早日赶回家中，
马不停蹄日夜兼程。

凭我的本事，
越过了那兵营的城墙；
凭我的意志，
战胜了那非人的苦难。

为家乡土地而战的英雄孟克巴雅尔，几年后终于逃出了牢笼，展转回到乌审旗地面，即将与家人和乡亲们团聚。这时他那一颗饱经苦难的心是多么激动，多么兴奋啊。

家乡桑木布拉格，
好得简直没法说，
跟我久别的清泉水，
说上几句知心的话。

…………

劈成两半的鼻烟壶，
那是咱们分手的见证；
阔别多年的爱妻哟，

要凭它来相认。①

然而这支歌只是寄托了乡亲们对自己英雄的同情，寄托了人民的理想。现实是残酷的，孟克巴雅尔并没有能够回到家园，他在敌人的堵击下含恨身亡，永远离别了亲人和故乡。

(二)历史事件歌。

从对近代当时和后来搜集的蒙古族民歌汇集的通览判断，近代产生和流传下来的历史事件歌也是不少的。但是，由于历史事件歌偏重事件，不像突出人物的历史人物歌那样有名有姓，容易记忆；特别是一部分影响不大的历史事件歌的事件背景随着时间的流逝被人们淡忘，给这部分歌的断代造成困难，致使现在能确定属于近代的历史事件歌不像历史人物歌那么多。尽管如此，近代蒙古地区一些重要的历史方面仍然在仅有能确定的一些历史事件歌中得到了反映。如叙唱反抗帝国主义武装侵略的《可怜的士兵们》，叙唱抗垦反清运动的《苏鲁克的牧场开了荒》、《通辽荒》，叙唱反抗本民族封建统治的《残暴的土谢图王》、《土谢图王的末日》、《宝日陶力盖》等。

收入呼伦贝尔盟文化局搜集编译、内蒙古人民出版社1984年出版的《呼伦贝尔民歌》集的《可怜的士兵们》这首歌的题注写道："这首民歌产生于1900年中俄战争时期。"据史料记载，早在十七世纪四十年代就把侵略魔爪伸向我国西北蒙古地区的沙俄帝国主义，鸦片战争以后更加快了对蒙古地区的侵略步伐。1900年，当内蒙古各族人民响应义和团运动再次掀起反帝反洋教斗争的高潮时，沙皇政府乘火打劫，调集十七万七千余名侵略军，以"扩路"(中东铁路)为名，大举入侵我国东北三省和内蒙古东部地区。其中的一路由外贝加尔出发，东向攻打内蒙古的海

① 郭永明、巴雅尔等搜集编译：《鄂尔多斯民歌》，第34—41页。

拉尔、呼伦贝尔地区，沿路烧杀抢掠，无恶不作。《可怜的士兵们》这首歌即记述了当时战争的情景。

使呼伦贝尔蒙受灾难的，
是沙俄军队惹起的事端；
使人们感到恐惧的，
是簌簌乱飞的铅弹。

传达紧急军令的，
是在海拉尔城里坐镇的都统；
在哈日额尔格[①] 被枪击的，
是可怜的士兵们。

传达火急军书的，
是镇守边廷的将军，
执行命令的士兵们，
在刀枪下面纷纷丧命。[②]

歌词虽简朴，却准确地道出了事情的本质。第一段一出口，即指出沙俄军队是侵略的罪魁祸首，并用“簌簌乱飞的铅弹”形容了侵略者的嚣张气焰。第二、三两段通过复沓描述了清朝官员的仓皇应战和在此情势下士兵们付出的巨大牺牲，全歌充满了愤怒、伤痛之情。

在八国联军攻入北京、义和团运动遭到中外反动势力的联合镇压后，清廷为了挽救内外交困的危局，在蒙古地区推行以“移民实边”为主要内容的“新政”，造成种种弊端，从而又引发了

① 哈日额尔格：地名。
② 呼伦贝尔盟文化局、呼伦贝尔盟文联搜集编译：《呼伦贝尔民歌》，第 113—114 页。

二十世纪头十年内蒙古人民以抗垦为中心的反清反王公斗争。流传在库伦旗和阜新蒙古族自治县的《苏鲁克的牧场开荒了》这首歌，即叙唱了督办内蒙古东三盟的垦务专员朱启钤到任后，原苏鲁克三陵养牧地被丈放开垦设立彰武县治的过程和由此给牧民群众带来的灾难。

清朝朝廷定下的苏鲁克牧群旗，①
自从钦差大人到来以后，
丰美的牧场——唉，有什么办法呢，
一顷一顷丈量开垦了。

…………

皇上钦定的苏鲁克牧群旗，
任命的官员是黄铜的顶子，
为了把黄铜顶子换成红顶子的高瑙——唉，有什么办法呢，
把祖传的牧场全丈送了。

自从钦差朱启钤到来以后，
和乘机投靠的高瑙合谋，
把牧群旗改成了彰武县——唉，有什么办法呢，
连走人的道路都用绳子丈量了。

清廷的垦务大员坐镇督垦，设局丈放，那里丈放完毕，随即相应设置府厅州县新的治所，派官统辖。而基层的垦务官员和蒙旗

---

① 苏鲁克牧群旗：即现在辽宁省彰武县。清康熙三十一年，科尔沁宾图郡王和东土默特达尔罕王贝勒将该地献给朝廷作为养息牧场，名苏鲁克。光绪二十八年放垦后，置彰武县。

的王公贵族，为了加官晋爵，中饱私囊，更是不顾牧民的死活。随着草场的连片开垦，牧地的日渐缩小，大批蒙古族牧民被推向破产的边缘。

连绵的山坡被划出去了，
那里生长着茂盛的柳条和牧草，
边边角角的地方都丈量了——唉，有什么办法呢，
圣主的苏鲁克牧群旗现在怎办呀！

失去牧地的牧民群众只能向更北的荒山野岭退居：

原来美丽的牧群旗，
现在陷入苦难之中，
无法生活的蒙古人——唉，有什么办法呢，
只好向阿鲁科尔沁[①] 的方向迁移。[②]

光绪二十七年三月，哲里木盟科尔沁右翼中旗爆发了以华立顺、华立彦为首的反抗封建王公压迫的武装起义，声讨和惩办了该旗的和硕亲王色旺诺日布桑卜。这次起义震动了清朝的最高统治者，是当时蒙古族人民多次反封建起义中最有代表性的一次历史事件。《残暴的土谢图王》和《土谢图王的末日》，即是起义失败后在当地流传开来的两首歌。《残暴的土谢图王》选择与牧民日常生活密切相关的典型事象，揭露了土谢图王的横征暴敛，歌中唱道：

鼠年的秋天，
风雨不调顺；

① 阿鲁科尔沁，即阿鲁科尔沁旗，清属昭乌达盟，在苏鲁克西北。
② 参考纳钦双和尔，图日根巴雅尔搜集整理的《库伦民歌集》第484—487页《苏鲁克的牧场》（内蒙古人民出版社，1990年出版）和诺勒玛扎布等搜集整理的《蒙古贞民歌》第571—574页《在苏鲁克开荒了》（内蒙古文化出版社，1986年出版）汉译。

旗的主子土谢图王，
徭役、刑法都沉重。

…………

谁家有匹快骏马，
王府赛马要骑乘；
谁家有条好猎狗，
王爷牵走猎野牲。

谁家女人手儿巧，
王府叫去缝衣裙；
谁家姑娘长得俊，
王府抓去侍奉王爷和福晋。

砍下一根歪木头，
王府搬走做车轮；
换来几尺白粗布，
王府拽去缝帐篷，

拧上一条细麻绳，
王府要去煞车用；
一条麻绳都剩不下，
百姓怎能活得成。①

据史料记载，色旺诺日布桑卜从二十五岁袭亲王爵以来，生

① 根据内蒙古社科院文学研究所1958搜集手抄本汉译。

活穷奢极欲，荒淫无度。为了满足其挥霍，他每年夏天向旗民征收奶牛四十头，冬天征收肉牛四十头、汤羊一千只，此外每年还抽调民夫五十名、役牛二百头、牛车四十辆，到王府服劳役。[①] 旗民百姓稍有违其意行事者，动辄施加酷刑摧残，甚至"鞭笞人至死，或缚羁暗室瘦死以为快"。[②] 在起义群众向他递交的"问罪书"中，仅列逼死人命案就有七起。色旺诺日布桑卜自知罪恶多端，民愤极大，闻听旗民有变，即携带贴身随从潜逃，拟奔赴热河都统处请清兵镇压。群众得知后怒不可遏，星夜尾随追赶，将其围在锡呼格图莫日根庙内。此时更有许多深受其残暴酷虐的旗民赶来，当面痛斥其罪行，并要求减免差徭赋役。在群众声讨下，色旺诺日布桑卜自缢身亡。另一首歌《土谢图王的末日》即赞颂了这一大快人心的胜利：

天上的太阳，
在沙漠的尘埃中沉落；
我们旗的土谢图王，
到了灭亡的时刻。

…………

山野间的兔崽子，
成了鹰雕口中的食粮；
压迫百姓的土谢图王，
成了奴隶枪下的绵羊。[③]

① 见《内蒙古文史资料》第十辑《华连、华里亚逊为首的科右中旗旗民起义始末》一文，内蒙古人民出版社，1983年出版。
② 见《东三省政略，蒙旗篇》。
③ 哲里木盟文化处、内蒙古民族师院中文系编：《科尔沁民歌》，第74—75页。

(三)好汉歌。

前面已经说过，相当一部分历史人物歌——主要是反帝反封建的英雄人物歌同时也是好汉歌，现在出版的多种蒙古族民歌汇集有不少就是把反帝反封建的英雄人物歌和好汉歌放在同一个类别中的。其所以这样认识和分类，主要是因为近代反帝反封建的英雄人物歌同传统的好汉歌存在着前后承继的密切关系。但是我们也要看到，近代反帝反封建的英雄人物歌的思想内容和思想境界较传统好汉歌已经有了很大的发展，表现出了明显的不同，划分在历史人物歌里更为合适。所以这里论述的好汉歌还是传统类型的好汉歌。

近代传统类型的好汉歌仍然有一部分，但是由于当时搜集不够，后来搜集的断代又有困难，现在能确定属于近代的传统类型的好汉歌，只有田清波早年搜集、后收入其 1934 年出版的《鄂尔多斯志》的《依仁呼》[①] 和阿日布登搜集、收入 1984 年内蒙古人民出版社出版的《呼伦贝尔民歌》中的《哲会》等少数作品。

传统类型的好汉歌，一般都是叙唱反叛社会、劫富济贫、本领高强而又命运多舛的人物，他们有的是落草为寇的强盗，有的是神通广大的窃贼。《依仁呼》这首歌中的依仁呼就是一个官府久拿不获的盗马贼。歌中唱道：

白天不走动的依仁呼，
他是躲在厄鲁特旗的深山，
夜间出没的依仁呼，
他是奔驰在喀喇沁旗的草滩。

三十年过去了，
没有人在酒宴上认出他的真面；

① 《依仁呼》这首歌后来还有搜集的多种变体，但和田清波搜集的变体差异很大。

二十年过去了，
没有人在聚会时识破他的语言。

只两段歌词、几个画面，就勾勒出一个胆大心细、身手矫健、来去无踪、机敏过人的马贼形象。接着歌词借用英雄史诗精雕细刻、夸张渲染的手法，描绘了依仁呼的马鞍具，通过马鞍具非凡的来历衬托了鞍具主人非凡的本领。

他脚下的马镫，
雕有四条游龙；
他座下的鞍屉，
用四张鹿皮缝成。

他胯下的鞍鞒，
用弯曲的檀木对接；
他手中的马鞭，
用西山的柏木做柄。

他系马的肚带，
是五只鹿的皮筋；
他套马的杆子，
是锡林河的柳藤。

但是历惊涉险如履草坪的依仁呼，最终还是上了官兵的圈套，落入了官府的手中。

从未进过官府的依仁呼，
他会被药酒灌醉吗？
从未试过法绳的依仁呼，
他会被琴声迷住吗？

从未被捕过的侬仁呼，
难道是年老糊涂?
如今一上堂受审，
就连连祈求宽恕。

按照官府法律，侬仁呼的结局是罪有应得，但是歌词字里行间却充满了惋惜之情。可见侬仁呼虽终身为盗，并未伤害过穷苦百姓。正是由于这一根本原因，群众才抱着一种复杂的感情传唱这类好汉歌。

### 三、社会讽刺歌

从表现手法、即形式特征分类，社会讽刺歌应划入讽刺歌一类；从题材和主题、即思想内容分类，社会讽刺歌则应划入时政歌一类。概言之，所谓社会讽刺歌就是运用讽刺表现手法的时政歌。

同样由于近代当时搜集不够和后来搜集的作品断代困难，现在能确定属于近代的社会讽刺歌也不是很多，主要有田清波早年搜集、后收入其《鄂尔多斯民间文学汇编》民歌部分的第12首《不识数的官布》、第48首《苏鲁克[1]的管事都古尔扎布》、第155首《通嘎朗河》等。所以对这一类歌的论述只能是以管窥豹而已。

《不识数的官布》通过对贵族官员官布因某种过失而受到追究后，由"有满坡的羊群，整天对人脸色铁青"[2]到"被摘掉顶戴花翎的官帽，像个秃尾的鹌鹑"[3]的变化的描述，讽刺了当时社

---

① 苏鲁克：蒙古语，意为畜群，这里指王公贵族出租畜群的制度。
②③田清波搜集整理：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第477—478页。

会上的许多官员并无真才实学，只靠祖传的财富和头上的官帽作威作福的空虚本质。《苏鲁克的管事都古尔扎布》则通过对都古尔扎布这个并不起眼的小官的两个并不很大的毛病——白天在别人的喜宴上吃吃喝喝、夜晚到相好的女人家磨磨蹭蹭的嘲讽，反映出当时下层官员腐败的生活作风。

与上述两首歌相比，《通嘎朗河》所选择的题材和所表现的主题则要重大得多。晚清末年清廷推行的"移民实边"政策所以给内蒙古各族人民造成了灾难，其原因主要有二：第一是清廷推行该项政策的目的只在于搜刮掠夺大批的"押荒银"以加强政治统治；第二是各蒙旗王公乘机放垦卖地，中饱私囊。《通嘎朗河》这首歌讽刺的主要是后者。

买走通嘎朗河的，
是神木[①] 的土豪，
下达命令的，
是王府的官僚。[②]

通嘎朗河，蒙语意谓明亮的河，为地名，指通嘎朗河一带的土地。歌词一开始即点出了"神木的土豪"和"王府的官僚"买卖通嘎朗河土地的交易。关于这一交易的实质，史学家写道："清政府在压制蒙古族王公和汉族地主地商接受'移民实边'政策的实际内容——垦丈时，是使他们既有所失又有所得的。蒙古族王公失去对大片牧场农田的占有特权，但还可以从清政府劈分部分押荒银和岁租……汉族地主地商要缴纳押荒银和岁租，这是很大的负担，但他们同时也有了乘清政府放地和农民破产而进行新

① 神木：县名，在邻近伊克昭盟的陕西省。
② 由于田清波搜集的《通嘎朗河》只是众多变体中的一种，且歌词不全，所以这里参照引用了后来郭永明、巴雅尔等搜集编译的《鄂尔多斯民歌》中的《通嘎朗河》（第 51—55 页）的某些段落。

的兼并土地和包揽土地的机会，并且他们的一切负担可以尽量转嫁到劳动农民的身上。"① 土地和牧场，既是大自然的恩赐，更是历代劳动人民开发经营的结果，是属民百姓赖以为生的命根子。"神木的土豪"和"王府的官僚"买卖通嘎朗河等土地的交易，实际上是清廷靠强力把蒙汉劳动人民宰割以后，蒙古族的王公贵族和汉族的地主地商再一次分食剩余的血肉。所以深受其害的广大农牧民，凭自己眼见的事实和切身的感受，在歌中一张口就触及到了事情的本质。而对于当地的牧民群众来说，更让他们难以容忍的是本民族内部乘机捞一把的大小官员们。

丈量到宝日胡德② 的，
是衙役巴松海；
拿来盘子秤的，
是打手宝迪斯。

在炎热的太阳底下，
把后脑勺都晒热了吧；
讨价还价了半天，
双方的目的都达到了吧。

胸无智谋的巴雅尔朝克图，
签字画押了吧；
让了二两银子，
屁股挨板子了吧。

把路旁的查森塔拉，③

---

① 黄时鉴：《论清末清政府对蒙古的"移民实边"政策》，《内蒙古近代史论丛》第一辑，第112—113页，内蒙古人民出版社，1982年出版。
②③宝日胡德、查森塔拉：均为地名。

丈量完安心了吧；
给占布拉办事的小特古斯，
腮帮子吃鼓了吧。

以上嘲讽的都是些具体办事的衙役、打手之类，他们在这场交易中只能喝到一些残汤剩汁，最多吃鼓了腮帮子，有的还因办事不力屁股挨了板子。而真正吃到肥肉的是那些比他们大的各级官员。

把苏古拉花粱①的沙地，
割出去放心了吧；
灰眉鼠眼的宗瑞梅林，②
牛毛褡裢装满了吧。

把芒哈图陶力盖③的牧场，
划出去安心了吧；
蔓菁鼻子的桑布参领，④
心满意足了吧。

把珠兰敖包章嘎，⑤
放出去完事了吧；
没有心肝的阿尔斯楞章京，⑥
把灵魂也卖掉了吧。

歌中点到的每个人只用了一个夸张性的词汇，如“灰眉鼠眼”、“蔓菁鼻子”等，即勾画出了他们丑恶的嘴脸和肮脏的灵魂，真可谓传神的民间讽刺笔法。

①③⑤苏古拉花粱、芒哈图陶力盖、珠兰敖包章嘎：均为地名
②④⑥梅林、参领、章京：均为官名。

## 第四节　情歌、姑娘出嫁歌、媳妇苦歌

前面第一节已有所述，就近代当时、特别是近代晚期搜集的几个民歌汇集统计，如田清波从鄂尔多斯地区搜集的184首民歌、巴·符拉基米尔佐夫从西北蒙古地区搜集的118首民歌等，其中情歌约占三分之一，再加上姑娘出嫁歌和媳妇苦歌，这三类与婚姻和家庭有密切关系的歌可以占到所搜集民歌总数的近二分之一，是当时各类民歌中数量最多的。这样的比例，和同时期其他一些民族的民歌相比，虽然仍比较低，但就蒙古族民歌自身的发展考察，显然是这三类歌最繁盛的时期；而且这三类歌的绝大部分都充满了强烈的反封建精神。所以，和时政歌等几类歌的繁盛一样，情歌、姑娘出嫁歌、媳妇苦歌的繁盛，也是近代民歌时代性特征的重要表现。

### 一、情歌——对自由爱情的追求

从元、明、清一直到民国时代，蒙古族的婚制始终受封建家长制的制约，男女婚嫁必须由父母作主，通过媒人提亲，且具有买卖的性质，自由恋爱择婚被视为伤风败俗的不道德行为。而与此同时，人民群众、特别是青年男女反抗封建婚姻制度的斗争也从没有停止过。到近代，随着人民群众反封建意识的普遍提高，随着青年男女追求自由爱情、婚姻斗争的进一步发展，以自由恋情为题材的情歌不但数量增多，上升到各种歌类的首位，而且源于其斗争实际的思想内容也空前丰富起来，分为相爱相恋、约会探望、被迫离异、相思难忘等细类，大大增强了反封建的战斗性。

巴·符拉基米尔佐夫从西北蒙古地区搜集的一首情歌这样唱道：

人们的舌头上都有三分火，
说话行事过分直露的你，
使我在众人的议论中，
处于抬不起头的境地。

…………[1]

这是一个姑娘责怪她的恋人由于不谨慎让人们知道了他们的恋爱关系后受到社会舆论压力而唱的歌。它说明，当时蒙古族民间对青年男女婚前恋情的处罚虽然不是十分严厉，但自由恋爱仍为包办买卖的婚姻制度和正统的伦理道德所不容。所以反映这种恋情的情歌不但天然地具有反封建的性质，而且在思想内容方面也表现出某些时代的特征。

由于婚前青年男女的恋情被看做一种“越轨”的行为，青年男女的自由交往和恋爱比较困难，所以有一部分情歌，如鄂尔多斯地区的《乌琳花》[2]、《温都尔玛》[3]、《金色的百灵鸟》[4]、《枣树梁》[5]，察哈尔地区的《元登哥哥》[6]等，都表现了一种带有偷恋性质的男女爱慕之情。其中尤以《乌琳花》最为典型。

衣襟上绣着库锦花，
袖口上绣着翡翠花，
二十三岁的乌琳花，
两只眼睛像龙腾花。

① 巴·符拉基米尔佐夫：《蒙古民间文学作品选》中118首民歌的第60首，1926年列宁格勒出版。
② 田清波：《鄂尔多斯志》中16首民歌的第13首，1934年北京出版。还原蒙文稿见《鄂尔多斯文化遗产(1)》第60—62页，1984年内部编印。
③④⑤⑥田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》中民歌部分第16、49、55、146首。

细细的针尖儿哟，
扎透了厚厚的鞋底，
美丽的乌琳花，
夜夜在我的梦里。

北面长绳上拴着的，
漂亮的黄马是什么人的坐骑？
二十三岁的乌琳花，
忙里忙外在迎接谁？

东面长绳上拴着的，
矫健的红马是哪个人的坐骑？
性格活泼的乌琳花，
忙东忙西在招待谁？

…………

乌琳花的黑马带着嚼子，
她像是去了什么地方返回来；
她的眼睛闪光，
莫非是和谁说了甜蜜的情话？

乌琳花的青马浑身冒汗，
好像是从荒滩野外返回来；
他的言语暴躁，
莫非是和谁翻脸吵了架？

没有阴云的月色哟，

比那白天还要明朗；
乌琳花的智慧哟，
比那泉水还要清亮。

从歌词开头结尾对乌琳花的赞美和思念，从中间独特而细微的心理活动的展现，可以看出歌者不但对乌琳花这个姑娘非常爱慕，而且也有接近她的机会，他几乎一天到晚无时无刻不在追随着她的身影，关心着她的行踪，猜测着她的心情，生怕她爱上别的男人。但是他的爱的行为仅此而已，始终不敢越雷池一步，直接向对方说明表白。

在大多数人遵循顺从封建伦理道德的同时，生活中也有一部分敢于向传统发起挑战的勇者，他们大胆追求自由爱情的斗争，产生了另一部分具有强烈反叛性的情歌，如《你能不能说话算数》①、《青铁》②、《乌兰陶力盖的泥土》③、《变幻的云雾》④、《鄂托克旗的西边》⑤、《黑缎子坎肩》⑥、《云容稍》⑦等。它们中有勇敢的求爱：

云青的快骏马，
有追过流云的走步；
年轻的情人呀，嗨，怎么样？
你能不能说话算数！

…………（《你能不能说话算数》）⑧

有直率的表白：

纯青的生铁交给你，

①②③④⑤⑥⑦田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》中民歌第38、128、94、78、40、31、141首。
⑧　田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔斯民间文学》，第505页。

做锯还是做锉你自己知道；
宝贵的身子交给你，
拥抱还是推开你自己知道。

…………(《青铁》)[1]

有幽会的企盼：

鄂托克旗的西边真是远呵，
和巴图巴雅尔[2] 见面真是难呵，
西山上的聚会经常有呵，
哪次聚会才能再相见呵。

…………(《鄂托克旗的西边》)[3]

有企盼中的相思：

一阵儿晴来一阵儿阴，
一阵儿雨来一阵儿风；
一阵儿一阵儿想起你，
站不住来坐不稳。

…………(《变幻的云雾》)[4]

有失恋时的懊悔：

墨黑哟缎子的坎肩呀，
是我在黑夜里给你缝的，

①③④田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第589、507、542页。
② 巴图巴雅尔：人名，歌者的情人。

早知道你丢下我的话，
可惜了我那辛苦的十个手指。
　　唉呀我的你呀，后悔也来不及！

…………（《黑缎子坎肩》）[1]

还有分手时的劝慰：
好像系着彩带的神马，
我那美丽出众的云容稍[2]，
　　哎哒嗬咿，我的云容稍，
　　你听清了吗？

喜鹊喳喳叫落在那分杈的大树上，
你心里不愿意咱们就好离好散吧。
　　哎哒嗬咿，我的云容稍，
　　你听清了吗？（《云容稍》）[3]

但是，在强大的封建传统势力压制下，不管是避人耳目的偷恋，还是公开叛逆的自由恋，最终大都是悲剧的结局，这是又一部分情歌反映的中心内容。

升起的太阳，
从沙山的尽头落下去了，
我的情人赛琳花，
明天早晨就要出嫁了。

…………

①③田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第497、601页。
② 云容稍，女人名。

紫缎的轿车停在院中，
紫铜的香炉摆在桌上，
柏叶燃香烟气腾腾，
赛琳花正在和人家拜堂成婚。

…………

谁都有抛洒荒野的尸骨，
谁都有游荡地狱的灵魂，
活在世上我不能娶你，
死到阴间也要状告阎君。[1]

这首在内蒙古东部(称作《舍力布和隋琳》)、中部(称作《隋琳姑娘》)、西部(称作《赛琳花》)以至其他地区广泛流传的情歌，叙唱了一个牧民青年眼睁睁地看着自己的恋人赛琳姑娘被别人娶走的情景和痛苦。面对残酷的现实，主人公发出了地狱告状的愤怒呼喊；但这只能表达一种抗议。在父母的逼迫下，在周围说亲人们的压力下，绝大多数相爱的青年男女都逃脱不了同样悲惨的命运。所以各地区都有不少歌，如鄂尔多斯地区的《分杈的大树》[2]、《甘德尔希里》[3]、《苏娜木吉德》[4]，察哈尔地区的《嘎布勒玛》[5]，西北蒙古地区的《十五的月亮》[6]、《漂亮的小黑马》[7]等，都表现了同样的主题。其中《分杈的大树》唱道：

女：分杈的大树，

①②④田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第592—593、140、102页。
③　田清波搜集：《鄂尔多斯志》中16首民歌的第12首。
⑤　达·桑布搜集：《蒙古民歌丛书——锡林郭勒盟集》，第554页。
⑥⑦巴·符拉基米尔佐夫：《蒙古民间文学作品选》民歌第25、28首。

枝枝叶叶阴影多，
要离别的两个人，
难舍难分思绪多。

往前看云雾茫茫不见天，
往前走黄沙漫漫不见边，
乌拉特的三公旗[1] 呀，
为什么这么遥远。

…………

男：送你呵站在背地里，
眼中呵满含着泪水，
祝愿你一路平安，
来年我去探望你。[2]

无数的有情人就这样活活被拆散，女方远嫁他乡，男方低头接受没有爱情的婚姻，双方都含恨终身，在无尽的痛苦和思念中煎熬。

骑上肥壮的枣骝马，
慢步走至在西山梁，
想起那过去的恋情哟，
吃上蜂蜜也不觉得香。

…………（《肥壮的枣骝马》）[3]

---

① 乌拉特三公旗：指原乌兰察布盟乌拉特后旗、乌拉特前旗、乌拉特中旗。
②③田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第600、529页。

遭受摧残被迫分离的有情人的相思,与前面那种婚前青年热恋中的相思有所不同,这是一种爱情的烈火被压抑在心底深处的相思,是一种伴随着美好记忆的痛苦的相思,因而也是一种爱得更加纯贞、执着、深沉的相思。这方面流传最广影响最大的作品是产生于鄂尔多斯地区的《森吉德玛》,至今草原上的人们一唱起这首歌都不禁流下伤心的泪水。

比那盛开的桂花还生得鲜艳,
比那大海的碧水还生得清亮。
想起你那深邃明澈的智慧,
啊嗬咿,森吉德玛①,
就是想到白发苍苍也不冤枉。
哎哒,为什么这样不幸呀森吉德玛。

…………

我从那遥远的地方跑来,
绕着你家的羊圈转了二十个晚上。
一心想和你见一面呀,
啊嗬咿,森吉德玛,
你那凶恶的婆婆骂声不断就是不让。
哎哒,为什么这样不幸呀森吉德玛。

…………

鹞鹰的美丽大翎有三根,
森吉德玛的宝贵生命只有一次。

① 森吉德玛:女人名,是歌者原来的恋人。

如果真能转世再生，
啊嘀咿，森吉德玛，
但愿我们能结成恩爱的夫妻。
哎哒，为什么这样不幸呀森吉德玛。

…………

放下枕头睡觉的时候，
仙女般的森吉德玛进入梦乡。
当我从梦中惊醒，
啊嘀咿，森吉德玛，
左找右找还是我独自一人。
哎哒，为什么这样不幸呀森吉德玛。①

## 二、姑娘出嫁歌——对封建婚姻制度的直接抨击

在内蒙古鄂尔多斯、察哈尔等地区的婚礼仪式歌中，有少量类似汉族南方哭嫁歌的成分，如《送亲歌》、《姑娘的歌》中的某些内容。而与此同时，在一般民歌中也有一部分以姑娘出嫁为题材直接抨击封建婚姻制度的歌。根据这两类歌思想内容的一致性，我们把它们放在一起论述，统称为姑娘出嫁歌。

从后来搜集出版的大量蒙古族民歌汇集和多方而的研究判断，属于这一思想内容的姑娘出嫁歌在近代的蒙古族各地区都有出现和流传。但是，由于断代确定无疑属于近代的作品目前知道的主要是田清波从鄂尔多斯搜集的十余首歌，所以这里的论述只能做到有一定的代表性。

鄂尔多斯婚礼中的《送亲歌》、《姑娘的歌》等类似哭嫁歌的

① 参照田清波《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》和郭永明、巴雅尔等搜集整理的《鄂尔多斯民歌》汉译。

作品,虽然没有像汉族南方的哭嫁歌那样,以宏大的篇幅、直露的词句尖锐全面地揭露封建婚姻制度对妇女的种种迫害,但所表现的思想倾向仍有许多相通的地方。如《送亲歌》和《姑娘的歌》分别这样唱道:

送亲的人:在那洼地里奔跑的,
　　　　　着披红的枣骝马是我们的;
　　　　　用珊瑚和珍珠打扮起来的,
　　　　　出嫁的姑娘是人家的。

　　　　　…………

出嫁的姑娘:好端端的银扣子,
　　　　　　为什么脱开呢?
　　　　　　一样样的子女哟,
　　　　　　为什么偏待呢?(《送亲歌》)①

纵然有十匹良骏,
也不如我那花马;
纵然有十个哥哥,
也不如我那阿爸。

…………

假如我是一只大鹏,
我就在家乡的上空飞旋;
假如我是一名男子,

① 田清波搜集:《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》,第516—517页。

我就会留在父母的身边。(《姑娘的歌》)[1]

这样的歌词和喜庆欢乐的婚礼气氛显然不谐调，它带有挑战性地提出了妇女和男子地位不平等的问题，亦即妇女的悲惨命运的问题。

而这一问题，在一般民歌的姑娘出嫁歌中就反映得更加尖锐、全面、深刻了。如《讨厌的秃小子》这首歌就正面摆出了出嫁的姑娘和逼迫她就范的代表封建婚姻制度的各方面人物的尖锐矛盾，表现了对包办她婚姻的父母、媒人、男方的抗议和怨恨。

在五间大的房子里，
自由自在长大的我，
咳！为什么？
要把我嫁给那个讨厌的秃小子。

…………

请来了两个媒人，
举办了几天酒宴，
婚事定下之后，
又看好了黄道吉日。

从歌曲的语言情调中可以想见，对这一桩不称心的婚姻，受害者肯定哭过也闹过，但这些都不能阻止或改变婚事的进展。其所以如此，根本原因有两方面。第一是封建的宗法家长制度。像家庭中的许多其他事情一样，儿女的婚姻大事也必须由一家之主的父亲决定，而且正像歌中接着唱的那样，父亲的决定一旦作

① 郭永明、巴雅尔等：《鄂尔多斯民歌》，第147—148页。

出，作儿女的必须丝毫不差地接受。

花马已经喂成满膘，
陪嫁的物品也都备好，
父亲给定下的婚约，
必须接受不差分毫。①

第二是婚姻中包含的联姻双方家庭地位和聘礼陪嫁的金钱交易。这同样关系到家族家长的实际利益，是儿女的婚姻必须服从的“大局”。关于这一方面，另一首歌《杜琴稍》有更直接的描述：

漂亮的花马哟，
价值白银十五两；
美丽的姑娘杜琴稍，
聘娶的财礼一千两。②

歌词说得多么清楚，妇女和牛马一样，是联姻双方论价买卖的对象。于是在金钱利益的驱动下，有多少父母硬逼着自己的女儿嫁给不相爱的人，更有的父母不惜把亲生的女儿推入火坑。

收下了二十头大畜，
我的阿爸眉开眼笑；
把心爱的女儿给了人家，
我的阿妈心如刀绞。

包在柔软的狐狸皮里，
抚养我长大的阿妈伤心落泪；
数着亲家送来的牛马，

①②田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第552—554、534—535页。

用我换钱的阿爸色舞眉飞。

……(《高兴的父亲,悲伤的母亲》)①

是那拴在系马绳上的肥牛大马,
让你利令智昏了吗?我的阿爸;
是那坐在上首媒人的花言巧语,
让你晕头转向了吗?我的阿妈。

是那骆驼身上驮来的财礼,
让你眼花缭乱了吗?我的阿爸;
是那用戥子称过的白银,
让你鬼迷心窍了吗?我的阿妈。

…………(《财迷心窍的父母》)②

上面引述的《高兴的父亲,悲伤的母亲》、《财迷心窍的父母》两首歌,通过父亲和母亲对待女儿婚事不同心态的对比,通过女儿对父母收取财礼带有谴责性的质问,揭示了封建买卖婚姻中财礼金钱和骨肉亲情的矛盾,进而揭露了封建买卖婚姻扼杀爱情、泯灭人性的罪恶本质。可以看出,与情歌相比,姑娘出嫁歌对封建婚姻制度的批判,不但更直接,也更深入了一步。

### 三、媳妇苦歌——对奴虐妇女的封建礼教的控诉

蒙古族从母权制的氏族社会进入父权制的奴隶社会以后,妇女就变成了男人的附属品和奴隶,她们像财产一样可以被抢

①②田清波搜集,见《鄂尔多斯文化遗产(1)》,第49—50页。

来抢去，也可以当作礼品相互赠送。进入封建社会，她们又以聘礼的形式被习惯地买卖，在丈夫和公婆的家庭中始终没有完全挣脱奴隶的地位。如果说在娘家出嫁前夕的拒婚、抗婚是在苦海的边缘上挣扎，那么在成婚进入婆家以后，她们就真正落入了苦海之中。

近代反映媳妇苦难生活的歌在蒙古族各地区都普遍有所流传，数量是不少的。但是由于当时缺乏全面搜集，现在我们掌握的断代明确的资料主要有田清波、阿·波兹德涅耶夫、巴·符拉基米尔佐夫从鄂尔多斯、西北蒙古等地区搜集的一小部分作品。这些作品有的反映了媳妇在婆家所遭受的虐待，如《抿耳的黄褐马》①、《达瓦希里》②、《如果想念我的话》③ 等；有的反映了被丈夫休出家门的哀怨，如《用二十峰带鞍屉的骆驼陪嫁而来》④等；有的反映了更为残虐的人身迫害，如《沙木腾嘛嘛》⑤等；更多的是反映了由于苦难生活而引发的对家乡和亲人的思念，如《在阿尔泰杭盖的北面》⑥、《蔚蓝的天空》⑦、《骑上彩虹般的花骡子》⑧、《罕台地势高》⑨、《在四方的砖瓦房里长大》⑩、《想念同群的马》⑪、《远望》⑫ 等。

按照蒙古族的习俗，成婚的第三天，新媳妇要在拂晓前最先起床，把灶中的炉灰倒在门前的灰堆上，然后煮茶，清扫卫生，向慢慢起身的公婆请安问好。从此她就得天天如此，烧茶、做饭、挤奶、清扫棚圈、捡粪、缝补衣服。除繁重的家务营生之外，她还得参加许多户外劳动，如接羔、剪毛、放牧等。在家庭中，做媳妇的不但是劳动负担最重的，而且也是地位最低、受约束最多的。

---

①②④⑤⑥⑦⑧⑨田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》民歌部分第 19、101、92、136、32、67、87、68 首。

③⑪阿·波兹德涅耶夫：《蒙古民歌》65 首，第 20、3 首。

⑩　巴·符拉基米尔佐夫：《蒙古民间文学作品选》民歌部分第 101 首。

⑫　锡林郭勒盟语文工作委员会编辑：《智慧的钥匙》1985 年第三期，第 60 页；另以《宝力根陶亥》为名的变体收入达·桑宝等搜集出版的《蒙古民歌丛书——锡林郭勒盟集》第 333—334 页。

吃饭时她要伺候公婆、丈夫等吃完，自己最后吃；睡觉时她要等公婆睡下没有什么需要伺候的了，自己才能睡；公婆、丈夫训斥时，不能申辩，更不能顶撞；家族的祭祀活动，有的她们根本不能参加，有的即使可以参加，也只能跟随在所有的男性成员和长辈之后；至于日常生活中的禁忌，更是举不胜举，如说话要忌讳公婆的名字，走路的脚步要轻，吃饭时不能响声过大，不准面对客人笑，等等。即使所有这一切，经过长年累月的辛苦，时时处处的忍耐，还可以勉强承受下来的话，那么如果有的媳妇遭逢上了刁蛮的公婆、凶狠的丈夫，那肉体上的虐待，精神上的摧残，就往往是难以承受的了。正如《如果想念我的话》、《抿耳的黄褐马》这两首歌所唱，她们在向娘家父母诉苦的同时都不得已发出了求救的呼唤。

要说那公婆的关怀，
就像把我挂在锦鸡儿树的刺尖儿上；
要说那女婿的爱心，
她让我天天在藤条马鞭下翻滚。

把他们的财礼退回来吧，
把你们的女儿接回去吧，
和严厉的阿爸不敢开口，
只有阿妈您知道我的苦。

…………（《如果想念我的话》）

原想公婆二位老人，
和信佛的人一样仁慈，
谁知他们对我的"爱护"，
和凶神恶煞没有两样。

原想婆家的大小人们，
和娘家的亲人一样和蔼，
谁知他们对我的态度，
和凶暴的敌人没有区别。

趁我还身体健在的时候，
你们赶紧来见我一面，
说不定哪天我神智迷糊，
就去到了西方极乐世界。(《振耳的黄褐马》)

这种悲惨的命运，有时连大户人家的千金小姐也不能避免。如《达瓦希里》这首歌唱道：

阿爸给我的陪嫁，
是成群的花马布满滩北；
阿妈给我的陪嫁，
是纯金的耳环成双成对。

谁知执掌家法的王爷，
用银扦子扎我千金的身体；
连那陪嫁的姑娘，
也在一旁悄悄落泪。

这进一步说明，妇女受压迫的问题虽然说到底是阶级压迫问题，但同时也有妇女地位普遍低下的问题。

即使这样牛马般地劳碌，谨慎小心地侍奉，丈夫或公婆一旦不满意，就有可能一纸休书被撵出家门。《用二十峰带鞍屉的骆驼陪嫁而来》这首歌就叙唱了这种不幸的遭遇：

用二十峰带鞍屉的骆驼陪嫁而来，
未到白头丈夫就变心写下休书。

要说过日子还是干牛粪火经烧实用，
要说做媳妇还是结发妻子遵礼守法。

不得不抛下两个心爱的孩子离开家门，
不得不祈祷公婆二老安康出走上路。

元配的前妻变成了鞋底，
后娶的继母倒做了鞋帮。

枣树上的刺儿多，
被遗弃的女人闲话多。

荞面的黑白石磨能够辨别，
两个人的好坏佛爷能够辨别。

离开了一对年幼的儿女，
就像摘去了我的心肝。

出门走上对面的山梁，
这时候偏偏看不见阎罗王。

从歌词中知道，这位诉苦的媳妇对上孝敬公婆，对下疼爱孩子，居家过日子也没有什么违规越礼的地方，只是因为丈夫喜新厌旧，就被休出家门。而某些站在封建传统势力一边的社会舆论，还要颠倒黑白，对她说三道四。所以当她像自己的心肺被摘掉一样抛

下两个孩子走上回娘家路的时候,很自然地产生了轻生的念头。

至于由虐待、遗弃进一步发展为人身迫害的现象虽然不是十分普遍,但往往特别惨烈。在鄂尔多斯流传的《沙木腾喇嘛》就是这样一首悲歌。

一个牧羊老人沿着干涸的河谷前行,
从远处看见了那人世间罕有的惨景。
　　唉,韩德尔玛!佛爷的仁慈在哪里?

牧羊老人究竟看见了什么"人世间罕有的惨景"呢?原来和这首歌一起流传着一个真实的让人心灵颤抖的故事。清朝道光年间,在准格尔旗的高林陶亥地方相邻居住着两户牧民,一户生有一子名叫巴图,另一户生有一女名叫韩德尔玛。巴图和韩德尔玛从小青梅竹马,长大后产生了真挚的爱情。就在他们想着喜结良缘的时候,巴图的母亲因身患重病求得占卜喇嘛的佛谕:必须为召庙建一座佛塔或把儿子送到庙上当喇嘛,疾病方可痊愈。家中无钱建塔,只好把巴图送到本旗的高林召当了喇嘛,受戒赐法名沙木腾。之后不久,韩德尔玛也以为地方祈福免灾的名义送给年近六十的本旗王爷做了填房。数年后,韩德尔玛虽已是两个孩子的母亲,但在王府里仍是抬不起头,经常受到大福晋[1]的凌辱打骂,精神抑郁。一次,老病缠身的王爷带着韩德尔玛到高林召磕头祈福,韩德尔玛见到久别的情人沙木腾喇嘛,不禁泪水盈眶;沙木腾见韩德尔玛心中仍然怀念着自己,也不觉心中一热。从此后,韩德尔玛经常到高林召磕头,沙木腾喇嘛有时也跟随大喇嘛到王府诵经,二人时不时见上一面。这样时间一久,风言风语便传到了王府里面,大福晋认为这是彻底除掉韩德尔玛的一个好机会,便阴谋策划,假造罪证,向王爷诬告韩德尔玛和

① 福晋:贵族夫人称谓。

沙木腾嘛嘛勾搭串通，念黑经诅咒王爷病死升天。于是王爷下令，将沙木腾嘛嘛五马分尸，将韩德尔玛身锁铁链钉入木囚笼扔到干涸的河谷风干至死。这就是歌词开头牧羊老人所看见的"人世间罕有的惨景"。歌词下面接着唱的是同情韩德尔玛的乡亲们和她即将逝去的灵魂的对话：

要说你们勾搭串通念黑经那是假造的罪名，
要说你们相好相爱有来往那是实有的真情。
　　唉，韩德尔玛！佛爷的仁慈在哪里？

为那割舍不断的情缘沙木腾嘛嘛下了地狱。
为那忘怀不了的旧情漂亮的夫人你身陷牢笼。
　　唉，韩德尔玛！佛爷的仁慈在哪里？

把你那缀有玉石宝珠的圆帽再戴上头顶，
到你那常去磕头的高林召再圆上一回梦。
　　唉，韩德尔玛！佛爷的仁慈在哪里？

到你那常来常往的西山梁上再转上一遍，
把你那从小长大的家乡再看上一眼。
　　唉，韩德尔玛！佛爷的仁慈在哪里？

到你那牵肠挂肚的北山梁再走上一天，
和你那放心不下的两个孩子再见上一面。
　　唉，韩德尔玛！佛爷的仁慈在哪里？

…………①

① 田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第594—596页。

歌词字面虽仅限于对受害者的同情抚慰，但字面背后却充溢着对封建黑暗势力的愤怒抗议，甚至对民众迷信很深的佛教也提出了怀疑。

通过以上几个细类歌曲的评述，我们就会明白，为什么蒙古族出嫁妇女的思亲思乡歌特别多。其中的原因除自然亲情和远娶远嫁的习俗外，更主要的是媳妇在婆家所受的苦难特别深重。从这个角度审视，绝大部分的出嫁妇女思亲思乡歌都可以同时看作媳妇苦歌。

在我们上面所列的媳妇思亲思乡的苦歌中，比较有代表性的是产生和流传在察哈尔地区的《远望》。这首歌也是来自真人真事。据传说，清朝末年，具有三代姻亲关系的察哈尔盟正镶白旗安奔[①]官府和锡林郭勒盟阿巴嘎旗王府再次联姻，正镶白旗安奔将自己的女儿舍卜勒玛嫁给了阿巴嘎旗的王爷杨森。由于双方没有爱情基础等原因，舍卜勒玛在婆家备受虐待，特别想念家乡的父母亲人。按照阿巴嘎旗王府的家规，一直等到舍卜勒玛所生的头胎子女过了三岁生日的时候，她才得到了回娘家探亲的许可。当她坐车走上回娘家路途的时候，心情始终不能平静，一路上和赶车的老人述说着家乡的美景和儿时的趣事。在她刚刚看见家乡远影的时候，就再也按捺不住急切的心情，跳下车向回家的方向飞奔而去，结果在跑到家门口的时候倒地逝去。后来赶车的老人和乡亲们在回忆和述说舍卜勒玛的遭遇中唱出了《远望》这首悲歌。

远远望见的山影，
那可是苏吉山[②]的高峰？
隐隐了见的牛羊，
那可是安奔家的畜群？

---

① 安奔：清朝蒙古地方非世袭的旗政长官。
② 苏吉山：山名。

宝力根陶亥，[1]
那里有家乡的清泉绿草；
日日想夜夜盼呵，
是生我养我的父母二老。

…………

在荒山野岭盘旋，
是鹞鹰的天性；
嫁到遥远的地方，
是姑娘注定的命运。

成千的羊群里，
就数那冬末春初的小绵羊瘦弱；
上万的人群中，
就数那婆家的媳妇可怜。

来到婆家的门里，
挨打受气时想起慈祥的额嬷；
穿着破旧的烂羊皮，
挨冻受饿时唱起了心酸的悲歌。[2]

这首歌将主人公独特的命运遭际和出嫁姑娘思亲思乡歌传统的

---

① 宝力根陶亥：地名。
② 根据达·桑宝等搜集整理的《蒙古民歌丛书——锡林郭勒盟集》收入的《宝力根陶亥》和锡林郭勒语文工作委员会编印的《智慧的钥匙》1985年第三期乌兰其其格《关于察哈尔民歌〈远望〉的来源》一文的引文编译。

比兴有机地融合在一起，再衬以传说故事的背景，产生了强烈的打动人心的力量，至今活在人们的口头上。

## 第五节 近代民歌的艺术特色

### 一、以现实主义为标志的时代风格

现实主义的创作倾向在明、清之际的民歌中虽然得到了明显发展，但是其中非现实主义的歌类所占的比例也不是太小。比如占民歌总数约三分之一的佛教歌不能说是现实主义的，还有相当数量的风俗礼仪歌、训谕歌也很难说是完全现实主义的。进入近代以后，情况则发生了变化。随着佛教的衰落和人们思想的开化，沉迷于神佛幻境的佛教歌迅速减少至百分之十五左右，继承古老传统的风俗礼仪歌、训谕歌等也逐渐退居到了次要地位；而与人们的现实生活和切身利益密切相关的时政歌、情歌等歌类日渐繁盛起来，最终上升到了民歌总数的百分之八十以上。这说明近代民歌现实主义的创作倾向已经占据了明显的主导地位。

从广度说，不仅近代有关蒙古地区的许多重大历史事件，如第二次鸦片战争期间蒙古骑兵在大沽口抗击英法联军、义和团运动爆发后伊克昭盟的反洋教斗争、1900年沙俄侵略军入侵呼伦贝尔地区、光绪年间清廷在蒙古地区推行的“移民实边”政策、整个晚清年间漠南东西蒙古地区多次爆发的“独贵龙”等反抗清朝黑暗统治和本民族王公贵族压迫剥削的起义斗争等，在民歌中都有唱叙，而且当时社会的方方面面，诸如阶级的分化、蒙汉文化的交流、官府的腐败、百姓的疾苦、男女情爱、婚嫁聘娶、父母亲情、离别欢聚、名人奇事、土匪马贼等等，也都在民歌中得到了程度不同的反映。从深度说，一方面当时蒙古地区的三大主要矛盾，即蒙汉各族人民同外国帝国主义的矛盾、蒙汉各族人民

同国内清王朝的矛盾、蒙汉各族人民同当地封建上层的矛盾，在不同种类的民歌中得到了不同程度的反映，民歌的作者人民群众通过自己的亲身经历和切身感受，直观地揭露了本地区的封建上层和清朝皇室、外国帝国主义相互勾结，狼狈为奸，共同掠夺压榨蒙汉各族人民的阶级斗争本质。另一方面，蒙古地区长期历史形成的一些深层矛盾，如广大属民百姓对带有奴隶制残余的封建等级制度、对伴有血缘亲情的封建家长宗法制度、对反映封建等级制度和宗法制度的伦理道德观念等的反抗，也在各类民歌中得到了反映，不管是明、清之际已有的思亲思乡歌、情歌、姑娘出嫁歌，还是近代新产生的媳妇苦歌、社会讽刺歌，都从新的认识高度揭示了封建等级制度、宗法制度及其伦理道德摧残人性、压制自由的罪恶，提高了人民群众反封建的自觉性。所以从蒙古族民歌的历史发展看，近代民歌的政治性和战斗性所以超过了历史上的任何时期，主要原因是其反映现实生活的广度和深度进一步发展的结果。

近代民歌体式和表现手法的变化也反映了现实主义创作倾向的进一步发展，或者说现实主义创作倾向的进一步发展推动了近代民歌体式和表现手法的相应变化。如短调歌、对唱歌的大量出现拉近了民歌与现实生活的关系，加大加快了民歌反映现实生活的容量和速率；社会讽刺歌、恋情讽刺歌、人物缺点讽刺歌、寓言歌的出现，同时也推动了民歌讽刺、幽默、拟人、象征几种表现手法的运用；以马兴为主的审美兴象的丰富使民歌的艺术想象更加贴近现实生活等。

但是从宏观考察，由于近代整个蒙古族文学的现实主义创作方法还基本停留在自发的阶段，近代民歌的现实主义倾向也不可避免地存在着历史的局限性。

## 二、以短调歌、对唱歌为主流的体式变化

蒙古族音乐理论家乌兰杰在其《蒙古乐风三变论》一文中，将历史上蒙古族乐风的变化分为三个时期，即："(一)原始音乐风格时期；(二)草原牧歌风格时期；(三)近现代叙事民歌风格时期。具体地说，所谓原始音乐风格，是蒙古人氏族部落时代的产物；草原牧歌风格，是蒙古游牧封建制时代的产物；而近现代叙事民歌风格，则是鸦片战争以来中国沦为半封建半殖民地时代的产物。"① 这一观点是基本符合实际的。所谓近现代的叙事民歌音乐风格，联系歌词考察，在抒情民歌的范围里，即是以短调歌和对唱歌为主流的体式。短调歌古已有之，对唱歌早在蒙、元时期也已出现，为什么把它们看作近代民歌风格的代表呢？主要原因有二：一是近代短调歌、对唱歌的体式与古代相比，有了明显的发展变化；二是近代短调歌、对唱歌占了民歌的绝大多数，短调歌、对唱歌已成为民歌体式的主流。

我们前而提到的几种属于近代当时搜集的民歌资料，其中绝大部分只有歌词，没有曲调，如此怎样识别它们属于长调还是短调呢？这除去从歌词的内容、体式能够做出大体的判断外，还可以得到相当数量的确证，即近代当时搜集的相当一部分歌词，在后来陆续重新搜集的时候曲调也同时得到了搜集。而对于基本一歌一曲的蒙古族民歌来说，在不是十分漫长的流传过程中一般不会更换曲调。由此即可以直接知道这些歌是短调歌还是长调歌。例如田清波从鄂尔多斯地区搜集的 184 首歌词，后来连同曲调一起被重新搜集到的约 60 首，几乎全部是短调歌。

近代的对唱歌一般都是短调歌，也就是说，近代的对唱歌是在短调歌的基础上进一步发展形成的。由于发展中叙事因素增强，其中的一部分又进一步转化成为了叙事民歌，亦即民间叙事

① 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，第 230 页。

诗。尽管抒情民歌中对唱歌的比重不是很大，但是如果联系一脉相承、体式相同的叙事民歌考察，对唱歌体式的发展自然也是一大变化。

近代的短调歌是相对于长调歌而言的，其曲调特征是曲式短小，音调简洁，词多腔少，结构整齐。与曲调特征相对应，歌词的音韵格律也更加趋于严整。同长调歌以及明、清之际以前的短调歌相比，近代短调歌音韵格律的发展变化主要表现在如下三个方面。第一，与一首完整的曲调对应相配的一般是一个诗节，这样的诗节除与长调歌、明清之际以前的短调歌一样，一般由四个诗行组成、每行押头韵外，有所发展变化的是押腰韵、尾韵或尾部同构的更多了，因面音韵格律就显得更加和谐整齐。这样的诗节、诗段随处可以举出很多。

第二，在利用曲调的重复由若干诗节构成一个诗段、若干诗段构成一首歌的过程中，较明、清之际以前有所发展变化的是两个或两个以上内容、体式相同相似的诗节所形成的复沓更多了。如田清波搜集的 184 首歌词中有 120 余首出现复沓，其中春夏秋冬四季复沓、东西南北四方向复沓已经形成固定格式。如情歌《绸纱》：

去哪里呀去哪里，
我要向西去；
从西边的地方，
采来白莲花儿戴。

去哪里呀去哪里，
我要向北去，
从北边的山梁，
采来粉红花儿戴。

去哪里呀去哪里，
我要向东去；
从东边的草滩，
采来十锦花儿戴。

去哪里呀去哪里，
我要向南去；
从南边的湖畔，
采来水凌花儿戴。

…………

绿绸纱呀
绿绸纱，
那是给你揩口水的
绿绸纱。

蓝绸纱呀
蓝绸纱，
那是给你擦汗水的
蓝绸纱。

红绸纱呀
红绸纱，
那是给你揩嘴唇的
红绸纱。

白绸纱呀

白绸纱，
那是给你擦脸的
白绸纱。

黑绸纱呀
黑绸纱，
那是给你擦鼻子的
黑绸纱。①

这首歌开始以西、北、东、南四个方向的四个诗节复沓构成一个诗段，表达了女主人公会见情人前对自己精心的装饰打扮。中间经过三个一般诗节(引文中省略)的过渡交待了男女双方的会面后，接着又以绿、蓝、红、白、黑五种颜色绸纱的五个诗节复沓构成第三个诗段，表现了幽会中情浓意笃的无限欢爱，将感情推向高潮。这里四个方向、五种颜色的复沓占据了整首歌的绝大部分诗节，不但音韵格律整齐和谐，而且充分抒咏了歌者激动兴奋的思想感情。

第三，由于短调歌和现实生活的口语结合得更加紧密，演唱更加自由活泼，歌中的衬词、衬句、衬腔也空前丰富起来。仅在田清波从鄂尔多斯搜集的184首歌中，衬词、衬句的种类除过去已有的与感叹词、语助词接近的“哟”、“嘟”、“嗖嘟”、“哇嘟”等外，还新出现了歌唱中对答呼应的称谓性衬句、表意性衬句。歌唱中有对答呼应称谓性衬句的歌除前面已经提到的《我有钱的弟弟》外，还有《我的阿毕斯》、《阿吉奈》、《婚礼宴歌》等，它们称

① 田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第596—598页。

谓性的衬句分别是:"我的阿毕斯!"[①]、"阿吉奈[②],阿吉奈,我白发的父亲!"、"宝鲁杨哈尔[③] 咳哟咳! 我们的道哈尔[④] 赛哟赛!"。其中《婚礼宴歌》这样唱道:

骆驼的驼峰成双对,
这是天生的打扮;
要说给天神佛爷叩头,
这是自古留下的规矩。
　　宝鲁杨哈尔咳哟咳!
　　我们的道哈尔赛哟赛!

牛的犄角成双对,
这是天生的装饰;
要说摆放整牛的五叉,
这是自古留下的规矩。
　　宝鲁杨哈尔咳哟咳!
　　我们的道哈尔赛哟赛![⑤]

有表意性衬句的歌除前面已经提到的《你能不能说话算数》、《青铁》外,还有《春天的风》[⑥]、《顽强的枣红马》[⑦]、《敬酒歌》[⑧]、《关东黑皮帽》[⑨]等。它们的表意性衬句分别是:"祝永远安好!"、"祝安康幸福!"、"富有幸福好!""多么美丽那么美丽的花!"其中《顽强的枣红马》这样唱道:

---

① 阿毕斯:人名。见田清波搜集《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》第544—545页。
② 阿吉奈,这里是发语词,无实意。见田清波搜集《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》第580—582页。
③ 宝鲁杨哈尔:男人名,这里是成婚的男方。
④ 道哈尔:女人名,这里是成婚的女方。
⑤⑥⑦⑧⑨田清波搜集:《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》,第545、506—507、507—508、573—575、591—592页。

骑上紫檀马，
去占旦召[1] 磕头，
广大赡部洲的生灵，
祝安康幸福！

骑上银白马，
去孟轲召[2] 磕头，
永恒万有的生灵，
祝安康幸福！

此外，还有一部分称谓性和表意性衬句结合在一起的歌，如前面已经提到的《森吉德玛》、《色木腾嘛嘛》、《云容稍》等。

衬词、衬句、衬腔是民歌词曲表现功能方面一种特殊的结合形式，同时也往往是民歌中民族特色和地方特色最鲜明的部分。近代短调民歌衬词、衬句、衬腔的发展丰富，不但增强了词曲的表现力和感染力，面且也增强了民歌的民族特色和地方特色。

### 三、以比兴为主的多种表现方法的运用

与现实主义的创作倾向以及体式方面短调歌、对唱歌的发展相适应，近代民歌的表现方法也发生了明显的变化。变化之一，是以马兴为主的传统兴象虽然仍占居主导地位，但是源于现实生活的杂兴已越来越多。变化之二，是以起兴为主的传统比兴方法虽然仍占据主导地位，但是其中比喻的运用已越来越多。变化之三，是以比兴为主的传统表现方法虽然仍占据主导地位，但是其中比兴方法所占的比重已有所缩小，过去较少运用的讽刺、幽默、拟人、象征等方法已相对增多。

---

① 占旦召：寺庙名。
② 孟轲召：寺庙名。

以近代当时搜集的几种可靠资料,即阿·波兹德涅耶夫搜集的65首民歌、巴·符拉基米尔佐夫搜集的118首民歌、田清波搜集的184首民歌为基数,用数学的方法统计,其中运用马兴的歌近一百首,约占运用比兴方法民歌总数的三分之一,仍然是各种兴象中最多的。运用传统鸟兴、树兴、高山兴、流水兴的歌合计一百余首,与运用马兴的歌加在一起,约占运用比兴方法民歌总数的三分之二,这说明传统兴象仍占据着比兴的主导地位。另有运用源于现实生活的杂兴的歌一百余首,约占运用比兴方法民歌总数的三分之一,较明、清之际以前大大增多了。这三分之一运用杂兴的歌,从歌的数量来说虽然仍不占主导地位,但它的兴象却有百十余种之多,包括从大自然的风云雨雪、牧草鲜花、狮鹿狐兔,到人工饲养的牛羊骆驼、搭盖的帐篷房屋、缝制的衣袍鞋帽、食用的盐糖茶酒、使唤的碗袋褡裢、装饰的金银珠宝、娱乐的胡琴三弦,直至新兴农业的麦麻黄芥,近代化的钢枪、子弹,等等,已经超过了以马兴为主的传统兴象。如:

盐的滋味虽然香,
论斤吃是不行的;
暗地里相好的情人,
相跟出走是不行的。[①]

明光闪亮的蟒缎,
它的磨损在表面;
忍辱负重的母亲,
她的悲伤在心中。[②]

① 阿·波兹德涅耶夫:《蒙古民歌65首》,第11—12页。
② 田清波收入《鄂尔多斯志》16首民歌之十,见《鄂尔多斯文化遗产(1)》第57页。

这样的兴象完全来自日常生活，联想十分自然。又如：

象牙的筷子哟，
是大象的骨头做成，
我的情人你哟，
实在难舍难分。①

乌兰陶力盖的泥土，
跟鞋底沾上了，
温柔的小情人，
跟我好上了。②

这样的兴象不但自然贴切，而且奇特新颖，使民歌想象的翅膀飞得更加高远。

仍就上述三种资料分析，在兴和比的关系方面，不但近代民歌比喻的运用较明、清之际明显增多，与起兴相比所占的比重相对增大，而且源于日常生活的比喻更多了，来自印藏佛教的比喻减少了，如田清波收入《鄂尔多斯民间文学汇编》民歌部分第36、37的两首谚语格言歌，在明、清之际这类歌一般多用来自印藏佛教训谕诗的比喻，可是这两首歌的比喻却大多源于本民族的现实生活，如：

好马的装饰，
是银衬缨穗二者；
官员的装饰，
是爵位封号二者。

男儿的装饰，

①②田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第604、561页。

是箭壶弓弩二者；
妇女的装饰，
是坎肩长袍二者。

金子的美，
擦磨以后才能看见；
兄弟的情谊，
处事以后才能知道。

马子的好，
光有漂亮的步态不行；
长途跋涉以后，
才能知道。

人的好，
光有漂亮的长袍马褂不行；
经过各种考验以后，
才能知道。①

与起兴中杂兴的增多一样，来自日常生活的比喻的增多，也拓宽了民歌艺术想象的领域。

讽刺、幽默、拟人、象征的表现方法，在古代的英雄史诗、民间叙事诗、民间故事中虽早已普遍运用，但是在明、清之际以前的民歌中的运用还不多。进入近代以后，由于现实斗争的需要，这几种表现方法在民歌中的运用也越来越多，结果形成了社会讽刺歌、恋情讽刺歌、人物缺点讽刺歌、寓言歌等歌类。

① 田清波搜集：《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》，第 502—504 页。

社会讽刺歌在前面第三节已从思想内容方面有所论述，由于其讽刺的对象大多属于反动腐朽的社会现象或人物，所持态度和运用的方法也多是无情的揭露和鞭挞。这里再举一首兼有恋情和人物缺点的讽刺歌，以体现其方法运用的全面性。

二爷的情意割不断，
头回走了二回返，
这样长久混下去，
她的男人回来要有麻烦有麻烦！

包头的烧酒喝不完，
娇小的情人为把盏，
老是在外不回家，
宝音图① 的女儿怎么办怎么办？

山涧的流水清湛蓝，
迷恋的女人不厌烦，
你在外面交朋友，
回到家里要有麻烦有麻烦！

交往的人儿虽然多，
真正相爱只一个，
要是风声传出去，
你的朝克图布仁② 怎么办怎么办？

我的二爷和娜仁花，③

---

① 宝音图：人名，指二爷的岳父。
② 朝克图布仁：人名，指娜仁花的丈夫。
③ 娜仁花：人名，和二爷相好的女子。

不要给我脸色看,
这是几句玩笑话,
为了大家幸福平安幸福平安!①

这是一首讽劝已婚男女偷情寻欢的歌,由于讽刺的对象只是有缺点的人,其语言、体式都服从善意规劝的基调,如所引最后一段轻松的调侃,每一节尾句"有麻烦有麻烦"、"怎么办怎么办"相似的重复,都在尖刻的嘲讽中流露出温情的幽默。

运用拟人和象征手法的寓言歌,由于其数量较少,前面虽然未曾专门提到,但是从表现方法的角度研究,它们也应占有一定的地位。这类歌中影响较大的有《成吉思汗的两匹骏马》②、《三百六十一只黄羊》③、《老人和鸟》④ 等。

①②田清波搜集:《阿尔扎波尔扎罕——鄂尔多斯民间文学》,第 563—564、466—467 页。
③ 郭永明、巴雅尔等:《鄂尔多斯民歌》,第 11—12 页。
④ 《蒙古民间文学精华集》(上),第 343—346 页。

# 第九章　民间叙事诗

在蒙、元时期即已产生的民间叙事诗，经过明、清之际四五百年的缓慢发展，到近代鸦片战争蒙古地区随同全国进入半殖民地半封建社会以后，由于民族矛盾和阶级矛盾的日益尖锐激烈，由于蒙汉文化交流融合的逐步加深，进入了兴盛的时期，出现了《白鹿之歌》、《那木斯赉之歌》、《陶克陶胡之歌》、《诺丽格尔玛》等一批有影响的作品，从而再一次表现出其在文学史上的重要地位。

## 第一节　民间叙事诗的概念、产生、发展和搜集、出版、研究

### 一、概念、产生时间和创作过程

这里所谓民间叙事诗，蒙古族文学史界、民间文学理论界不少学者称为叙事民歌，认为它是民歌的一个种类，产生于鸦片战争以后。这和我们的观点有所不同。所以，这里有必要就民间叙事诗的概念、产生时间以及有关的创作过程作些补述和阐释。

概括古代、近代以至现代该类作品的本质特征，可以下这样一个简要的定义：所谓民间叙事诗，即是群众集体创作口头流传的有人物冲突、有故事情节、有环境描写、用一定曲调演唱的叙事诗歌。进一步分析，该类作品的外在形态大多为散体讲述和韵体演唱相结合，以韵体演唱为主，其中虽有少数作品纯为韵体演唱或以散体讲述为主、韵体演唱为辅，但不具代表性。所以从体裁形式划分，它基本属于诗歌一类。就该类作品所描写的对象和塑造形象的方式区分，正如上面的定义所说，它又属于作者

以第三人称讲述的叙事文学一类。从文学作品种类的性质和体裁形态两方面概括，虽然称该类作品为叙事民歌也可以，但是按照现在通行的民间文学体裁和种类的划分，民歌一般指抒情民歌，属于抒情文学一类，将性质属于叙事类的作品划为其中的一个细类，有所不符；同时按照现在通行的民间文学理论，叙事民歌一般称民间叙事诗，是一种和抒情民歌性质不同的新的体裁种类。如蒙古族现代最著名的叙事民歌《嘎达梅林》，国内出版的多种民间文学概论提到时都划入民间叙事诗一类。所以我们认为将叙事民歌称做民间叙事诗更确切。

还有关于该种体裁产生于鸦片战争以后的近代的判断，也不符合历史实际。这很可能是由于把每一作品的产生过程误认为该种体裁的产生过程所致。

大多数民间叙事诗作品的产生，一般都经过如下类似的过程：首先有传说故事出现，一般都是关于真人真事的历史传说；接着在传说故事的基础上产生歌颂、同情或讽刺传说故事中人物及其遭遇的抒情歌、抒情对唱歌，然后在传说故事和抒情歌、抒情对唱歌一起流传的过程中，二者逐渐溶合为一体，最后形成为一篇完整的民间叙事诗，抒情歌和抒情对唱歌的曲调即成为整篇叙事诗演唱的曲调。在这一过程中，如果从体裁种类因素的构成分析的话，是分别由以叙事为主的传说故事和以抒情为主的抒情民歌二者结合而成的。所以这里值得注意的是，这一过程既是每一具体作品产生的过程，同时也是该类体裁产生的过程。也就是说，从蒙古族文学史体裁种类的发展演变考察，最早的民间叙事诗作品、同时作为一种新的体裁种类，是由以叙事为主的历史传说和以抒情为主的抒情民歌两种体裁结合而形成的。当然，作为一种新的体裁种类的产生，其酝酿的过程会更长更复杂一些，比如其间同时受到产生更早的英雄史诗等体裁种类的影响。

根据我们的梳理研究，作为一种体裁种类的民间叙事诗早在蒙、元时期即已产生了，这就是本文学史第二编第三章所写的《征服三百泰亦赤兀惕人的传说》等关于成吉思汗传说的叙事诗。因为这些作品是从十七世纪成书的《罗·黄金史》等历史文献中首次被看到，已经书面化了，没有民间流传形态的准确记录，所以我们只称作叙事诗，前面没有加“民间”的限定词。实际上从其历史传说的题材内容，从其散韵相间、以抒情对话诗为主的形式，从当时已经出现的对唱民歌《金帐桦皮书》以及《蒙古秘史》中来源于民间的大量对话诗段的背景材料，有充分的根据断定这些作品是由以叙事为主的传说故事和以抒情为主的对唱民歌结合而产生的民间叙事诗，并且以口头的形式流传了相当长的时间。

由于民间叙事诗作为一种体裁种类产生以后，同类体裁每一具体作品的产生一般都要重复体裁种类产生的相似过程，由于蒙、元时期产生的以成吉思汗的历史传说为题材内容的民间叙事诗已经书面化，其口头产生和流传的过程已无法看到，所以一些研究者把近代每一具体作品所重复的该种体裁产生的过程误认为该种体裁产生的过程，把民间叙事诗兴盛的近代时期误认为该种体裁产生的时期。

## 二、明、清之际的缓慢发展和近代兴盛的历史背景

在目前我们所占有的资料中，很难找出一定数量的断代确定无疑属于明、清之际的民间叙事诗作品，以至于产生这样的疑问，以成吉思汗传说故事为题材内容的民间叙事诗体裁从蒙、元时期产生并留下闪光的一页之后，到明、清之际是否消亡了？实际并非如此。如果我们以发展变化的观点全面地考察明、清之际文学的某些体裁种类和后来搜集到的题材内容属于明、清之际的民间叙事诗作品，我们就会发现，蒙、元时期产生的民间叙

事诗体裁到明、清之际仍在继续发展，只不过受历史文化和群众审美心理的制约，发展得比较缓慢而已。其主要根据如下：

1.我们通过《罗·黄金史》、《蒙古源流》等历史文献首次看到的以成吉思汗的传说故事为题材内容的叙事诗，其可靠的书面化的时间也就是这些历史文献成书的时间，即十七世纪中后期。有理由认为，在这之前相当长的一段时间——包括整个明代蒙古和清代蒙古初期，这些作品一直以民间叙事诗的形式流传着，活在人们的口头上。

2.据可靠资料，本文学史第三编以书面文学纳入佛教故事和佛教叙事诗的《绿度母传》、《恩德固日勒汗的故事》两篇作品，在经文人加工书面化之前，都曾在民间分别以类似英雄史诗(实际即民间叙事诗)和民间叙事诗的形式流传。①

3.明、清之际的一部分历史人物历史歌，如卫拉特部的嘎拉登玛的历史歌、硕努的历史歌等，都曾经历过由“史诗民歌”向“历史民歌”演变的过程。② 据我们研究，所谓“史诗民歌”，即历史人物的历史传说和片片断断的抒情歌结合在一起流传的叙事民歌，亦即民间叙事诗或民间叙事诗的雏形。

4.根据民间叙事诗作品产生形成的一般规律，后来搜集记录的反映科尔沁部民族英雄诺敏胡鲁反抗后金征服的《诺敏胡鲁巴特尔》，③ 讲述乾隆皇帝奶娘的女儿娜布其以清室公主的身份下嫁阿拉善旗王爷遭到迫害的故事的《娜布其公主》④ 应该是明末清初和清朝乾隆年间开始流传并逐渐形成的作品。

---

① 参见本书第二卷第十章第三节“佛教故事”、第十四章第四节“文人叙事诗的出现和《恩德固日勒汗的故事》”；蒙古国德·策仁索德那木著：《蒙古文学——十三至二十世纪初》第三章第四节“图吉”。

② 参见蒙古国波·好尔劳著：《蒙古民歌歌词论》第二章和论文《论蒙古史诗民歌的演化》(载《当代蒙古学迫切问题》，1987年乌兰巴托国家书籍出版局出版)。

③ 扎木苏编辑：《叙事歌》，第63—72页，内蒙古人民出版社，1982年出版。

④ 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第376—421页，内蒙古文化出版社，1987年出版。

明、清之际的民间叙事诗所以发展缓慢，不外乎社会文化和体裁本身两方面的原因。从体裁本身说，民间叙事诗作为一种构成因素复杂、规模篇幅较大的叙事文学种类，它的完善成熟需要有一个较长的过程；从社会文化说，主要是明、清之际蒙古封建领主制度的巩固深化和印藏佛教的传播普及束缚了广大属民百姓审美心理的自由发展。

而到了晚清近代时期，情况则发生了变化。首先，社会历史进入了剧烈变动的时期，现实生活要求较抒情民歌容量更大、较传说故事有更强感染力的民间叙事诗加以表现。鸦片战争以后，蒙古地区随同全国一起迅速沦为半殖民地半封建社会，身受帝国主义、清朝统治者和本地区王公贵族几重压迫的蒙汉各族人民群众陷入水深火热之中，经外来资本主义商品经济的刺激，一贯养尊处优的蒙古王公贵族的生活更加腐化堕落，"有的还大逛北京，挥金如土，甚至挟妓饮酒，捧角看戏"。[①] 为了满足淫逸奢侈的享受，他们除加重农牧民原有的赋役外，还花样翻新，假祭祀朝觐、晋爵寿诞等种种名目搜刮民脂民膏，直至借债抵押和直接出卖所管辖的草场牧地，从根本上断绝了牧民的生计。而腐败的清朝政府，为支付对外战争失败的巨额赔款，为筹措镇压太平天国、义和团等农民起义所需的大量经费，除加重赋税剥削、集中收取"移民实边"的押荒银两外，还以"捐输"、"抽丁"等形式，明令蒙古王公献纳银两、抽丁充兵。而所有这些负担最终都转嫁到了农牧民的身上。在重重压榨下走投无路的农牧民群众，最后只有被迫进行反抗斗争。就史料记载：1851 年，哲里木盟科尔沁左翼后旗爆发了佃户吴保泰、王柏龄领导的抗租斗争，三年后该旗再次爆发了翟义、孟玉龄领导的抗租斗争。1853 年，卓索图盟土默特右旗八支箭蒙古族人民在福泰、常明领导

① 内蒙古文史资料研究委员会编：《内蒙古辛亥革命史料》，第 103 页，内蒙古人民出版社，1961 年出版。

下,为反抗"比丁"① 制度和拒交差派进行了长达十几年的斗争。1863年,卓索图盟土默特左旗掀起了以"老人会"形式反抗刻捐杂税的斗争。1859—1868年,从卓索图盟、哲里木盟、昭乌达盟先后连锁爆发的白凌阿、弥勒僧格等领导的反抗官府、打富济贫的起义斗争,坚持近十年之久。1858—1905年,伊克昭盟乌审旗、鄂托克旗、札萨克旗连续爆发了反对官差劳役和要求减轻赋税的"独贵龙"运动。1901年,哲里木盟土谢图旗爆发了由华立顺、华立彦领导的反抗王爷暴行的斗争。1904—1910年,从内蒙古东部的哲里木盟到西部的伊克昭盟,先后爆发了由陶克陶胡、丹丕尔等领导的武装抗垦斗争。这些起义斗争虽然都被各级官府残酷地镇压下去了,但是革命群众的鲜血并没有白流,他们的举义抗争一方面揭露和打击了封建统治者以及他们背后的帝国主义,另一方面也教育和鼓舞了群众自身。"哪里有生活,哪里就有诗",② 如此饱含血泪的苦难,惊心动魄的斗争,可歌可泣的英雄,仅只通过篇幅短小的抒情民歌和没有曲调的传说故事已不足以表现,而与传说故事、抒情民歌具有亲缘关系的民间叙事诗自然成为最适合的表现形式。

其次,居住集中的村落、城镇的普遍出现,为带有戏剧因素和表演成分的民间叙事诗的发展兴盛提供了新的条件。由于帝国主义侵略所带来的资本主义经济的冲击,特别是清廷"移民实边"政策的推行,内地大批汉族农民和小工商业者移居塞外,将牧场开垦为农田,蒙古地区单一的游牧自然经济遭到破坏,沿长城边外逐渐形成了蒙汉杂居的农业区和半农半牧区,同时出现了居住集中的村落和城镇。如果说古代蒙古族的戏剧始终发展

① 比丁:根据清例规定凡年满十八岁以上、六十岁以下属民"为蒙古壮丁,俱照例编审"一次,以备征调兵役。

② 别林斯基:《波列查耶夫的诗》,《别林斯基论文学》第24页,新文艺出版社,1958年出版。

不起来，根本原因在于逐水草而居的游牧经济形不成居住集中的城镇，那么这种状况到了近代以后首先在漠南蒙古地区有了改变。居住集中的村落、城镇的出现，使有创作表演天赋的民间艺人和爱好者更容易聚集在一起，为传说故事和抒情民歌、对唱歌的说唱提供了演员条件，也提供了观众条件。《叙事歌》一书的搜集整理者扎木苏（即乌兰杰）在谈到这种情况时写道：在民间叙事诗盛行的哲里木盟一带，“几乎每个村落里都有为当地群众所熟悉和欢迎的民间歌手、说书艺人，他们是编唱民歌（包括叙事民歌，即民间叙事诗——作者）的能手，是浩瀚歌海中的弄潮儿”。[1] 有了表演者、伴奏者以及观众的合作交流，就会形成家庭小剧场的氛围，充分调动起民间艺人以及业余演唱者的兴致和激情，产生即兴创作的灵感，使传说故事和抒情民歌、对唱歌更容易溶为一体，使民间叙事诗的内容形式更加精炼完善。

再次，以说唱汉族历史演义小说为重要内容的“蒙古说书”对民间叙事诗的发展产生了积极的影响。近代民间叙事诗最兴盛的哲里木盟、卓索图盟、昭乌达盟，正是“蒙古说书”最流行的地区，对《隋唐演义》等汉族历史小说家喻户晓的蒙古族农牧民，也正是蒙古族民间叙事诗的编创者和传播者，这不会是完全偶然巧合的现象。正如众所周知，蒙古族的英雄史诗、民间叙事诗影响了汉族的演义小说而产生了“本子故事”一样，汉族的演义小说也影响了蒙古族的民间叙事诗，推动了其内容、形式的发展，明显者如情节结构的由简到繁、人物刻画的绘声绘色等。

### 三、搜集、出版和研究

由于近代民间叙事诗的兴盛主要分布在现在我国内蒙古的哲里木盟、兴安盟、昭乌达盟以及辽宁省的喀喇沁左翼蒙古族自

---

[1] 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，第193页，内蒙古人民出版社，1985年出版。

治县、阜新蒙古族自治县一带，所以最早的搜集和后来大量的搜集都集中在这一地区。

就我们所知，近代民间叙事诗最早的搜集者是上章提到的蒙古族科学民俗学的奠基人罗布桑却丹，他在1914—1918年撰写完成的《蒙古风俗鉴》一书中记录的13首"古今之歌"，其中《害死丈夫歌》、《扎娜玛之歌》、《冈来玛之歌》三首属于民间叙事诗。就书中这三篇作品的文字看，作者没有完整地记录它们的原貌，如：第一篇《害死丈夫歌》人物和故事的散体叙述，只是作者以记录者口吻所作的概述，不是演唱者的原词；第二、第三篇《扎娜玛之歌》和《冈来玛之歌》，除人物、情节的散体讲述类似第一篇外，韵体歌词中对唱角色都没有明确标示出来。尽管如此，这三篇作品作为民间叙事诗，它们的基本构成因素——人物冲突、故事情节、抒情的叙唱和对唱都大体记录下来了，作为近代当时早期的搜集，其资料价值还是很高的。

搜集较早的近代民间叙事诗作品，还应该提到喀尔喀部产生的《陶瑞班第》和流传的《猎人兄弟》。前者最早见于俄罗斯蒙古学者阿·鲁德涅夫1909年出版的《蒙古歌曲》一书，接着收入苏联蒙古学者巴·符拉基米尔佐夫1926年出版的《蒙古民间文学作品选》和比利时蒙古学者1937年出版的《鄂尔多斯民间文学汇编》两书，但是从我们看到的后两书记录原文看，只有简短的抒情歌部分。后者最早见于蒙古国学者阿·乌云1960年出版的《蒙古民间对唱歌》一书，据他们介绍说，这一作品在蒙古国革命胜利初期的二十年代曾以戏剧的形式搬上舞台，但并未提到当时搜集记录原作的情况。

1949年新中国成立以后，随着民歌的搜集出版，被当作民歌一个种类的叙事民歌、即民间叙事诗也逐步得到搜集出版，其中属于近代的一些代表性作品，如《诺丽格尔玛》、《陶克陶胡之歌》、《都仍扎那》、《北京喇嘛》、《万梨》等分别被收入1952年上

海文艺出版社出版的《东蒙民歌选》、1958年内蒙古人民出版社出版的《昭乌达民歌集》、1964年内蒙古语言文学研究所编印的《蒙古族文学资料汇集》第二册等民歌或综合资料汇集之中。而全面集中的搜集出版则是在七八十年代，如扎木苏搜集整理、内蒙古人民出版社1982年出版的《叙事歌》，收入近代的民间叙事诗约十余篇；乌力吉昌等搜集整理、内蒙古人民出版社1984年出版的著名民间歌手查干巴拉演唱的《民歌》汇集，收入近代的民间叙事诗约十余篇；斯琴高娃等搜集整理、内蒙古文化出版社1987年出版的《科尔沁民歌》(一)、(二)两卷，收入近代的民间叙事诗约十五篇，等等。这其中除上面已经提到的五六十年代搜集出版的一些代表性作品和同一作品的不同变体外，大约有以下一些篇目：《白鹿之歌》、《奴若》、《海龙之歌》、《叁帕拉诺尔森那颜》、《宾图王》、《土谢图王》、《那木斯赉之歌》、《尤鲁希巴古》、《杨秋》、《云良》、《米德来玛》、《乌云其其格》等。

受近代民间叙事诗产生和流传地域的制约，后来逐步展开的研究也分为国外、国内两部分。国外的研究主要在蒙古国，比较有成就的学者和论著有波·好尔劳的《蒙古民歌歌词论》、阿·乌云的《蒙古的民歌戏剧》等。他们主要以产生和流传在喀尔喀地区的作品为研究对象，观点与我国有许多明显的不同。

国内的研究又可分为两个方面。一个方面是从民间文学理论角度的研究，比较有代表性的学者和论著主要有北京中央民族大学满都胡编著的《蒙古民间文学简论》中的有关论述，内蒙古大学宝音和西格、特古斯巴雅尔编著的《蒙古民间文学概论》中的有关论述。另一个方面是从蒙古族文学史和民间诗歌发展史角度的研究，有代表性的学者和论著主要有齐木道基、梁一儒、赵永铣编著的《蒙古族文学简史》近代“民间叙事诗”一章，乌兰杰撰著的《蒙古族古代音乐舞蹈初探》一书中的《盛开在草原上的艺术之花——蒙古民歌简介》、《蒙古乐风三变论》等篇章。

## 第二节 追求自由爱情、反抗封建婚姻制度的民间叙事诗

如上所述，民间叙事诗的产生、形成、发展，历来存在横向纵向两个方面的关系。在近代，从横向关系考察，由追求自由爱情和反抗封建婚姻制度、批判封建礼教对妇女的奴虐迫害、揭露王公贵族和宗教上层的腐化堕落、歌颂农牧民反压迫反剥削的起义斗争等方面的历史传说和民歌结合而成的民间叙事诗，其思想内容和构成它的历史传说、民歌一样，都贯串着反封建的时代主题。从纵向关系考察，由明、清之际歌颂封建上层和政教两权的历史人物、佛教故事民间叙事诗到近代以反封建为主题的多方面内容的民间叙事诗，其思想内容的巨大变化也是表现在维护封建还是反对封建的根本倾向之上。所以，无论从横向关系还是从纵向关系看，反封建都是近代民间叙事诗的时代主题。而反映追求自由爱情、反抗封建包办买卖婚姻制度的民间叙事诗，无疑是体现这一时代主题的一个重要方面。就我们目前所占有的资料，属于该方面思想内容的作品主要有《金珠尔玛夫人》、《罕达尔玛》、《云良》、《韩秀英》等。

### 一、故事梗概和产生形成年代

近代的民间叙事诗主要产生和分布于内蒙古东部地区。由于在近代当时，除收入罗布桑却丹《蒙古风俗鉴》的 13 首"古今之歌"外内蒙古东部地区的民歌基本没有得到搜集，所以除 13 首"古今之歌"中的三篇民间叙事诗外，其余大部分随同民歌一起流传的民间叙事诗也都没有得到及时搜集。后来抢救性的搜集虽然成绩显著，在一定程度上弥补了历史的缺憾，但是由于变异等原因，搜集的文本呈现出复杂的面貌，这就使我们在断代和

阐释的时候也必须采取既审慎而又实际的态度。

（一）《金珠尔玛夫人》。

目前搜集到的《金珠尔玛夫人》的主要变体有：扎木苏整理编辑、1982年内蒙古人民出版社出版的《叙事歌》中的变体，纯韵文，约90行；查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录、内蒙古人民出版社1984年出版的《民歌》汇集中的变体，纯韵文，约70行；斯琴高娃等搜集整理、内蒙古文化出版社1987年出版的《科尔沁民歌》（一）中的变体，纯韵文，约140行。

和许多民间叙事诗一样，《金珠尔玛夫人》也是由真人真事编唱而成。据演唱者的说明和搜集者的题注介绍，金珠尔玛是科尔沁部达尔罕旗十世亲王索德那木朋斯克的夫人，膝下有一双儿女。咸丰九年第二次鸦片战争期间，当亲王随同军机大臣僧格林沁在天津大沽口抗击英法联军时，接到金珠尔玛夫人病危的书信，经僧格林沁恩准回家探视。歌词叙唱了达尔罕亲王从接到书信、赶回家中、夫人已去世、悲痛伤悼、睹物思亲、请活佛喇嘛超度亡魂的整个过程。

这篇作品叙唱的人事产生于第二次鸦片战争期间，即公元1860年前后，距近代的下限约六十年。根据人物、事件出现以后，即开始有传说和抒情民歌流传，进而逐渐形成民间叙事诗的一般规律，这篇作品的产生形成应该是比较早的。它的各种变体所以搜集较晚，估计与人物、故事属于封建上层，新中国建立初期演唱与搜集者都比较注意阶级路线有关。

（二）《罕达尔玛》。

目前搜集到的《罕达尔玛》的主要变体有：罗布桑却丹于1914—1918年撰写完成的《蒙古风俗鉴》中的变体，散韵结合，韵文约30行；查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录的《民歌》汇集中的变体，纯韵文，约60行；诺勒玛扎布等搜集整理、内蒙古文化出版社1986年出版的《蒙古贞民歌》中的变体，散韵结合，韵文

约30行。

据罗布桑却丹介绍,《罕达尔玛》是同治年间的作品,故事也是源于真人真事。但是上述三种变体的人物情节都有所不同。罗布桑却丹搜集的变体说,罕达尔玛是喀喇沁土默特右旗人,出生时其母梦见一盏佛灯落人怀中,所以罕达尔玛生得像天仙一般美貌。长大后与奈曼旗的扎兰那木吉拉结发为妻,但是后来又与一个叫钢特木尔的人相好,抛弃并害死了她的丈夫。那木吉拉的两个姐姐为兄弟出面告状,但各官府衙门的审案人都为罕达尔玛的美貌所倾倒,不仅不治罪于她,反面给予种种关照。最后两个姐姐杀了其情夫钢特木尔再告,罕达尔玛便服毒自杀了。查干巴拉演唱的变体保留了罕达尔玛害死亲夫的基本情节,但是叙唱的重点并不在这里,而是用铺陈的手法历述了罕达尔玛到各级官府衙门对簿公堂时,各类人等为罕达尔玛的美貌所迷醉的种种表现。而收人《蒙古贞民歌》的变体却大为不同,其中害死那木吉拉的不是罕达尔玛,面是看上罕达尔玛美貌的官府那颜,到各级官衙告状的也不是那木吉拉的姐姐,而是罕达尔玛自己。在告状的过程中,各级官吏既惊羡罕达尔玛的美貌,又收取罕达尔玛送的银两,最后也未能为罕达尔玛申冤报仇。

有罗布桑却丹近代搜集的变体,这篇叙事诗无疑是近代产生形成的作品。后来搜集的两种变体,特别是《蒙古贞民歌》中的变体,应是较长时间变异的结果。

(三)《云良》。

《云良》的搜集是在本世纪五十年代以后,如由胡尔查和许直编译录曲、内蒙古人民出版社1958年用汉文出版的《昭乌达民歌集》即收录有片断。后来由乌·那仁巴图等搜集整理的《蒙古民歌五百首》、诺勒玛扎布等搜集整理的《蒙古贞民歌》、斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)等民歌汇集都收录了这篇作品的全文,散韵结合,韵文约100行,相互差异很小,说不上不

同的变体。

云良是一个姑娘的名字，也是一个真实的历史人物，出生在土默特和蒙古贞两旗交界的拉格莱村。光绪末年，她的父母听说阿鲁宝格达[①] 被请到北京雍和宫放经，即领着女儿长途跋涉去给这位活佛叩头祈福。没想到福没有祈来，女儿云良却被皇亲何天福老爷看中强娶成亲。从未离开父母家乡的村姑云良被只身留在京城何府，虽然身穿绸缎，出门坐轿，但是却失去了人身的自由和亲情的友爱，思亲思乡的感情日益强烈，进而对豪门的贵族生活和家规表现出鄙视和抗议。

这篇作品不但所叙唱的人物、故事产生很早，而且据一些可靠的文献资料记载，在较早的时候它已经具备了叙事诗的形态，如《科尔沁左翼后旗志》的“民间文艺”部分即把它列入了本世纪四十年代以前旧社会早期流传的叙事民歌之一。[②]

（四）《韩秀英》。

目前看到的《韩秀英》的变体主要有三种：(1)收入乌·那仁巴图等搜集整理的《蒙古民歌五百首》和诺勒玛扎布等搜集整理的《蒙古贞民歌》中的变体，散韵结合，韵文约 100—120 行；(2)收入查干巴拉演唱的《民歌》汇集中的变体，散韵结合，韵文约 330 行；(3)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)中的变体，散韵结合，韵文约 490 行。

三种变体主要的人物故事基本一致。第一种变体叙唱说，原籍蒙古贞、后迁居达尔罕旗朝克台村的韩秀英、舍扎布一对青年，自幼青梅竹马，相爱情深，本打算结成终身伴侣，但是没想到韩秀英的父母贪图钱财，把女儿许给了达尔罕王府的莱钦[③] 杜格尔扎布。韩秀英和舍扎布虽然经过斗争，但终究不能改变这

① 阿鲁宝格达：指喀尔喀部的哲布尊丹巴活佛。
② 《科尔沁左翼后旗志》，第 778 页，内蒙古人民出版社，1993 年出版。
③ 莱钦：依附于喇嘛教寺院的萨满教博。

一命运。韩秀英嫁到杜格尔扎布家以后,由于感情不和,备受折磨,经常卧病在床。失去秀英的舍扎布也精神恍惚,最终忍受不了离别的痛苦,离家出走去寻找秀英。一天,秀英正躺在病床上,忽然听说舍扎布来到门上,便急忙起身梳洗,去会见自己的心上人。第二种变体增加了两个人物和两个情节。故事的开头部分穿插了一个本村有钱的浪荡子弟元登扎木苏用钱财引诱调戏秀英被秀英撵出门外的情节,以衬托秀英纯洁高尚的品质和对舍扎布忠贞的爱情。结尾部分当舍扎布找到了秀英夫家所在的村庄时,正好碰到了秀英成婚的磕头母亲,由这位好心的磕头母亲帮助,谎称让秀英到自己家借住几日,促成了舍扎布和秀英的相见相聚。第三种变体的变异较大,主要的变化是舍扎布在和秀英恋爱时已是有妇之夫,随之出现了舍扎布的妻子、母亲等人物和与秀英相互赠送纪念礼物等情节。在情节的进展中虽然说明了舍扎布和原配妻子缺乏爱情,但由于穿插了许多插科打诨的细节,反封建包办婚姻的主题有所削弱。

从故事中关于人物原籍、迁居地等的确切交待看,这一作品也是源于真人真事。虽然由于这些人物都是普通百姓,事件纠葛也属于个人的爱情婚姻,编唱者未指出事情发生的具体年代,但是从故事中的某些人物情节看,如:达尔罕王府中还养着利用巫术治病的萨满教莱钦;当韩秀英嫌弃她的莱钦丈夫杜格尔扎布是癞痢秃头时,杜格尔扎布自讽地辩解说,正因为他是秃头才省去了梳理发辫的麻烦等,事情还是发生在萨满教的残余比较明显、男人也同样留发辫的晚清年间。另外从《蒙古族说书艺人小传》一书中知道,近代出生于达尔罕旗的说书艺人特古斯、金山等,都在较早的时候演唱过《韩秀英》,相传《韩秀英》即出自特古斯之手。而特古斯生于1878年,卒于1908年,纯系晚清年间人。由此也可确证《韩秀英》属近代作品。

## 二、人物位置和情节逻辑的发展变化

明、清之际的民间叙事诗，其叙唱的主要人物不是大汗、王子就是成仙得道的神佛。与之相应，故事情节的构成也大都是重大的政治、军事斗争或神佛操纵下的善恶因果报应，一般百姓的劳动生活、儿女情长很少能进入说唱艺人的琴弦。而这种选取人物、情节的标准，在前面列举的四篇作品中已经发生了明显的变化。

《金珠尔玛夫人》描写的主要人物十世达尔罕亲王索德那木朋斯克和金珠尔玛夫人仍然是封建上层。据史书记载，索德那木朋斯克的先祖哈布图合撒儿为圣主成吉思汗的长弟，传十七世至翁果岱、莽古斯，天命九年(1624 年)归降后金。莽古斯之孙满珠希里、即达尔罕亲王一世，在为大清平定察哈尔、攻灭明朝等征战中功绩显赫，天聪五年被任命为吏部蒙古承政，先后赐予札萨克多罗巴图鲁郡王、达尔罕亲王封号，世袭罔替。《金珠尔玛夫人》以第二次鸦片战争期间索德那木朋斯克跟随军机大臣僧格林沁在天津大沽口抗击英法联军的正义战争为背景，从千里驿站传来金珠尔玛夫人病危的噩耗展开情节，简括地勾画了达尔罕亲王征尘仆仆、情义绵绵的形象，言谈举止透露出黄金家族的高贵气质。这显然是明、清之际遗风的表现。但是这只是人物情节描写的一个方面。另一方面作品所侧重展示的却是亲王和夫人的家庭爱情生活。

急步跨入后院，
直奔两个人的卧房，
你的首饰衣柜原样摆放，
呵，金珠尔玛，
却看不见你美丽的身影。

飞步进入后院，

直奔两个人的卧室，
你的梳妆台镜原样摆放，
呵，金珠尔玛，
却看不见你娇美的面容。

…………

长长的黑发
随着婀娜的步态飘荡，
你的气质是那么高雅，
呵，金珠尔玛，
走遍尘世到哪里再去追寻。

清澈的明眸，
随着深情的笑意流动，
你的秉性是那么温柔，
呵，金珠尔玛，
上天入地到哪里再能重逢。①。

不管实际生活中达尔罕亲王和金珠尔玛夫人是否情投意合，诗作中颂扬的确实是恩爱相知、缠绵悱恻的男女情爱。而男女情爱历来是蒙古封建统治阶级排斥压制、不予提倡的东西。一方面仍然赞颂封建上层，一方面又宣扬与封建道德相违的男女爱情，这种与过去相比人物、情节描写的矛盾现象，说明《金珠尔玛夫人》具有跨越古代和近代的过渡性质。

《罕达尔玛》(这里指《蒙古风俗鉴》的变体)的人物情节和

① 扎木苏整理编辑：《叙事歌》，第113—116页。

《金珠尔玛夫人》正好相反，它叙唱的主要人物罕达尔玛属于普通百姓，但是情节安排的因果逻辑却是维护封建的婚姻制度和伦理道德。罕达尔玛虽然像当时的所有妇女一样遵从父母之命、媒妁之言，嫁给了扎兰那木吉拉，但是她真正相爱的是钢特木尔，这从钢特木尔被杀后她自杀可以得到证明。为了个人爱情她害死亲夫虽然有悖人道，罪责在身，但是在当时的社会条件下，除去牺牲个人的爱情和害死对方，她还能有什么更好的选择呢？问题的关键在于面对这样一个是非复杂的情杀悲剧，歌者对罕达尔玛为追求自由爱情抗争的一面没有给予应有的肯定和同情，而是片面地一味谴责她害死亲夫的罪责，甚至连衙门官员艳羡她的美貌也变成了她的罪过，污蔑她是神妖幻化的异类。这种人物和情节的安排，实际也是民间叙事诗从古代到近代过渡的一种形态。

与前两篇的人物、情节相比，《云良》和《韩秀英》则是过渡完成的形态。在这两篇作品中，出身属民百姓的云良、韩秀英、舍扎布等，不但是主要的描写对象，而且是肯定和歌颂的对象，封建上层何天福等不但降到了陪衬的次要地位，而且更主要的是变成了否定和批判的对象。云良的遭遇，从封建思想的观点、包括她父母亲的某些认识看，她是进了繁华的北京城，攀上了高贵的皇亲国戚，会有终身享用不尽的荣华富贵。但是歌者却完全站在下层劳动人民的立场，表现了云良姑娘并不看重贵族的豪华生活，更不愿忍受豪门高墙的圈囿，一心想往家乡农村自由田园生活的纯朴高尚的情怀。

身穿整匹的绸缎呵妈妈，
要是被官老爷奴役使唤我也不愿，
身穿没有前襟的破衣烂衫，
要是能住在父辈祖居的家乡我也心甘。

坐上那八抬大轿呵妈妈，
能转遍八道街的八条胡同，
八道街的八条胡同再繁华，
也比不上我玩耍长大的乡村。①

除没有害死亲夫外，韩秀英和舍扎布为争取自由爱情所进行的斗争有很多地方类似罕达尔玛和钢特木尔。但是《韩秀英》的编唱者非但没有谴责韩秀英和舍扎布的一系列“越轨”行为，而且以赞赏的态度叙唱了她们的斗争精神。如当韩秀英抗婚失败被迫成亲时，舍扎布以代父为其招福的名义唱道：

拉走你的轿车呵秀英，
让它的车辕出了门就折断；
娶走你的莱钦杜格尔扎布，
让他的秃头出了村就叫天雷劈烂！②

又如当韩秀英成亲后三天回门和舍扎布再次相见时唱道：

哥哥你不要太伤悲，
我人在杜家心想着你，
到了地狱求阎罗，
来生转世成婚配。③

最后，韩秀英和舍扎布的重逢相聚虽然缺乏真实的生活基础和可靠的社会保障，有些让人不敢相信，但是它所表现的进步倾向和美好愿望仍然给人以鼓舞。

这种人物、情节的变化首先是一种思想观念的变化，同时也是创作方法的变化。由于近代封建统治阶级的进一步腐朽和人

① 乌·那仁巴图等搜集整理：《蒙古民歌五百首》，第 969 页。
②③查干巴拉演唱、乌力吉昌等搜集整理：《民歌》，第 1078、1083 页。

民群众反封建斗争的空前高涨，明、清之际以前由封建统治阶级主宰历史的英雄史观和上下尊卑的等级界线、维护封建政教两权及其伦理道德的是非标准，逐渐被打破了，人民群众在自己的创作中已开始把颠倒的历史重新颠倒了过来。这一由按照僵化反动的封建观念进行创作向按照真实的现实生活进行创作的转化，实际也就是由蒙古古典主义的创作方法向现实主义创作方法的转化。

### 三、纵式叙事和横式抒情相结合的结构模式

进一步从形式方面考察人物、情节的发展变化，就必然要涉及到结构、语言等，而从结构、语言考察本节论述的作品，最重要的特征应是纵式叙事和横式抒情相结合的结构模式，最明显的特征是散体和韵体相结合的语言运用。

所谓纵式叙事，就是完全按照事件发生、发展的自然进程和时间先后顺序安排故事情节，这是蒙古族文学从远古英雄史诗一直到中古、近代民间叙事诗沿用下来的一种传统的叙事方式。按照这种叙事方式，每一篇作品一般都是只有一个中心人物，如本节重点评述的四篇作品，《金珠尔玛夫人》的中心人物是十世达尔罕亲王，《罕达尔玛》的中心人物是罕达尔玛，《云良》的中心人物是云良，《韩秀英》的中心人物是韩秀英。前面论述的人物位置从明、清之际到近代的发展变化，实际也就是从内容角度论述的中心人物的中心位置的发展变化。这可以说是纵式叙事方式的第一个特点。

与只有一个中心人物相联系，纵式叙事方式的第二个特点，是故事情节紧紧围绕中心人物展开，情节线索比较单纯。为这一特点所决定，几乎每一篇叙事诗都是从中心人物出生的地方、

出嫁和遭难的地方说起,[1] 基本形成一种固定的套式。如《韩秀英》开头唱道:

要说你出生的地方啊,
是蒙古贞旗的杜尔伯特;
要说你出嫁的地方啊,
是达尔罕旗的扎敏胡都格。

要说你喝的水啊,
是门前流过的乌日斯莫河;
要说你出嫁的地方啊,
是达尔罕旗的扎敏胡都格。[2]

接着便按照中心人物经历、遭遇的自然进程和时间先后顺序说唱,在叙唱中心人物经历、遭遇的过程中顺便带出和说到其他次要人物。仍以《韩秀英》为例,作品从叙唱韩秀英的出生地、出嫁地开始以后,始终围绕着她的经历、遭遇展开情节,历述了她和同村青年舍扎布的恋爱、母亲为她和莱钦杜格尔扎布说亲定亲、她和杜格尔扎布成婚时舍扎布的送别、她和杜格尔扎布成婚后的痛苦生活、她和舍扎布的再次重逢,在叙唱她经历、遭遇的过程中顺便带出和说到浪荡青年元登扎木苏、她的恋人舍扎布、她的母亲、她的丈夫杜格尔扎布、她的父亲、她的梳头母亲等次要人物。尽管诗中出现的人物比较多,但由于情节始终围绕中心人物进展,情节线索单纯清晰,中心人物韩秀英的形象十分突出。

论到横式抒情,首先应该说明,所谓"横式",主要指故事情节进展中给感情抒发留出的空隙和空间,并不是故事情节的停

① 叙唱妇女婚姻的作品一般唱出嫁的地方,其他则唱遭难的地方。
② 斯琴高娃等搜集整理:《科尔沁民歌》(一),第651页。

顿。因为叙事诗中有的抒情直接就是故事情节的进展，有的即使是故事情节停顿下来的纯感情抒发，它和人物的外在行为活动也不可分割，是推动故事情节进展的思想动力。仅从本节评述的作品看，这种横式抒情至少也有两个特点。第一，是抒情人称的特点，即诗中有演唱者第三人称的叙唱抒情，但更多的是故事中人物第一人称的独唱和第二人称的对唱中的抒情。如本节重点评述的四篇作品中的抒情，除《罕达尔玛》以演唱者第三人称的抒情为主外，其余三篇都是以故事中人物第一人称的独唱和第二人称的对唱抒情为主，其中《金珠尔玛夫人》通篇都是十世达尔罕亲王第一人称的独唱，《云良》、《韩秀英》则全部是第一人称的独唱和第二人称的对唱。像《韩秀英》中韩秀英出嫁前与恋人舍扎布分别时互赠礼物的抒情对唱唱道：

韩：芳香诱人的麝香袋，
　　挂在哥哥的胸前，
　　解开领扣你看见它，
　　就如同小秀英在你的身边。

舍：雕有莲花的金戒指，
　　戴在妹妹的手指上，
　　洗脸做饭看见它，
　　就如同舍扎布哥哥在你的身旁。①

这种对唱式的抒情，不但展示了人物的内心世界，而且能推动故事情节的发展，更有利于塑造人物形象。

第二，是抒情方式的特点。由于民间叙事诗的抒情是从抒情民歌发展演化而来，所以其抒情多用民歌的比兴手法，即间接

① 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第665—666页。

抒情。如《云良》中云良的母亲劝说云良安于命运时唱道：

从熊熊燃烧的火中呵云良，
要捡疙瘩难伸手；
和人家拜过天地以后，
甩手分开的事世间哪有?

鹞鹰的翅膀自古成双呵云良，
地狱的大门从来只有一个；
你生来是进地狱的命运，
作父母的又能有什么良方良策?①

纵式叙事和横式抒情相结合的结构与散体和韵体相结合的语言运用存在一定的关系，即一般散体用于叙事，韵体侧重于抒情。但是它们的关系决不是对应的，其中韵体有相当一部分同时兼有叙事的功能。

## 第三节　批判封建礼教对媳妇奴虐迫害的民间叙事诗

就目前所知，断代可靠、得到公认的批判封建礼教对媳妇奴虐迫害的民间叙事诗有《诺丽格尔玛》、《乌云其其格》两篇。

### 一、故事梗概和产生形成年代

(一)《诺丽格尔玛》。

《诺丽格尔玛》的变体主要有两种：(1)收入内蒙古人民出版

① 乌·那仁巴图等搜集整理：《蒙古民歌五百首》，第470—471页。

社 1980 年出版的《蒙古族历代文学作品选》和内蒙古人民出版社 1993 年出版的《科尔沁右翼中旗志》的变体，前者为内蒙古语委文学研究室五十年代搜集，散韵结合，韵文约 600 行；后者根据诗作产生当地民间艺人多年的演唱整理，散韵结合，韵文约 280 行。(2)五十年代旁沙演唱、孟宪文等搜集整理的变体，手抄本现存内蒙古社会科学院文学研究所资料室，散韵结合，韵文约 160 行。

第一种变体的故事梗概如下：诺丽格尔玛出生于土谢图旗那木斯尔扎拉嘎艾里一个贫苦牧民家庭，但是父母却把她许给了本旗满洲艾里的一个富户人家。那时，正是第一次鸦片战争过后，南方太平天国农民起义风起云涌的时候。当诺丽格尔玛年满十七岁与定亲的阿拉坦苏和成婚正在拜天地时，官府衙门突然颁下了紧急征兵令，点名阿拉坦苏和立即入伍，开赴镇压农民起义军的前线。结果迎亲的婚礼变成了送子送夫出征的酒宴。虽未同床共枕也已是结发夫妻的阿拉坦苏和和诺丽格尔玛，临别时自有一番依依难舍之情。阿拉坦苏和一面嘱咐诺丽格尔玛要孝敬公婆，一面请求父母要像疼爱儿子一样疼爱儿媳。阿拉坦苏和走后，诺丽格尔玛虽然每天早起晚睡，忙里忙外，孝敬公婆，克尽妇道，但是刁钻的婆母却是事事看不上眼，鸡蛋里挑骨头，整天非打即骂，百般虐待。原来这婆母是阿拉坦苏和的继母，阿拉坦苏和的父亲老娶少妻，事事看妻子的眼色行事。当阿拉坦苏和应征快三年时，继母想他早已死在战场，为了独霸家产，即把诺丽格尔玛休回娘家。但是诺丽格尔玛在娘家仍然等待着阿拉坦苏和回来。三年过后，阿拉坦苏和在战友们的帮助下逃回家乡。当他从邻里乡亲知道了事情的真相后，拒绝了继母为他再娶新房的许诺，赶到岳丈家与诺丽格尔玛团圆。第二种变体与第一种变体的情节大体相似，只是最后诺丽格尔玛被休回娘家后，父母又把她许给了别人，正要成婚前夕阿拉坦苏和

赶到，二人破镜重圆。

这篇作品叙唱的事件产生在近代早期，且流传的地域比较广泛。根据民间叙事诗产生形成的一般规律，它应该是近代的作品。而这种推断与五十年代专业文艺工作者从民间搜集时民间艺人根据传承的说法也是一致的。

(二)《乌云其其格》。

《乌云其其格》的变体主要也有两种：(1)收入查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录的《民歌》汇集的变体，散韵结合，韵文约370行；(2)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)的变体，散韵结合，韵文约520行。

《乌云其其格》的故事和《诺丽格尔玛》基本相似，也是第一次鸦片战争后清廷抽调蒙古骑兵去关里镇压农民起义时，正在成亲拜天地的男主人公被征入伍，留在家中的妻子受尽虐待，后男主人公返回解救了受难的妻子。其中第一种变体与《诺丽格尔玛》更为接近，有所不同的是：第一，男女双方的社会地位交换了位置，《乌云其其格》中的女主人公乌云其其格出身贵族，男主人公阿拉坦对胡尔出身一般属民。第二，主要虐待媳妇乌云其其格的不是婆母，而是两个嫂子，两个嫂子出于嫉妒挑唆诬陷，气死了公爹，蒙蔽了婆母，使乌云其其格在身心两方面都受到严重的伤害。第二种变体男主人公的名字叫兴格尔扎布，与第一种变体明显的不同是：(1)乌云其其格的贵族家庭出身交待得更为具体，其父是驻守大沽浩特的达延公，在一次狩猎中看中了兴格尔扎布的才干，为女儿定下了这门亲事。(2)兴格尔扎布早年丧父，母亲也年老多病，这就为两个哥嫂陷害乌云其其格提供了条件。而且其间他的大哥曾对乌云其其格动过邪念，被拒绝后老羞成怒，更加剧了他们迫害乌云其其格的疯狂。(3)兴格尔扎布出征十三年，为朝廷立了大功，被封为驸马，乌云其其格随同被封为公主，返乡后诛杀惩罚了哥嫂等一切坏人，为受苦的妻子

报了冤仇。

由于这篇作品叙唱的事件也是产生于近代早期，在民间流传的时间很长，且有民间艺人和群众的口传根据，所以也应是近代的作品。

## 二、艺术形象的塑造和现实主义的创作方法

明、清之际以前的民间叙事诗，为其抽象的善恶是非和因果报应的创作指导思想所决定，塑造人物、生活情景的形象时，在运用写实的现实主义创作方法的同时，往往更多地运用神幻浪漫的创作方法，把人物写成带有神性或魔性的善恶化身。近代的民间叙事诗，随着上节所述思想观念、人物位置、情节逻辑的变化，其塑造形象的方法也发生了相应的变化，神幻浪漫的创作方法逐渐被抛弃，现实主义的创作方法得到进一步发展，最终占据了主导地位。这方面的变化在本节评述的批判封建礼教对媳妇奴虐迫害的两篇叙事诗中表现得更为突出。

《诺丽格尔玛》、《乌云其其格》两篇叙事诗的人物、情节基本围绕两个方面的历史生活展开，一方面是年轻的丈夫长年远征在外，另一方面是守空房的媳妇在婆家遭受虐待。在近代的蒙古社会，这两个方面是广大属民百姓受苦最多受压迫最深的所在。按照清代的盟旗制度，旗的组织具有政治和军事的双重性质，旗内属民凡十八岁以上六十岁以下男性都有服兵役的义务，其中二十岁至四十岁者编为现役，平时在家生产，战时应征入伍。第一次鸦片战争以后，随着清廷对内对外战争的频繁，大批的蒙古青壮年被征入伍，开赴前线，除参加反抗外国侵略的正义战争外，更多的是充当镇压各地农民起义的炮灰。本节两篇叙事诗中被征人伍去镇压太平天国农民起义的男主人公阿拉担苏和和兴格尔扎布(或阿拉坦对胡尔)即是成千上万充当炮灰的蒙古青年中的两个。他们远离家乡，异地作战，军旅之苦自不待

言，更为悲惨的是白白送掉性命后，使留在家乡的父母妻儿永远失去生活的依靠，在无尽的思念中艰难度日。正如《诺丽格尔玛》中侥幸逃回的阿拉坦苏和所述：

南方的战场上血流成河，
十人中已有七人阵亡；
我多亏弟兄伙伴的帮助，
才从死人堆里逃回家乡。①

至于两篇作品中诺丽格尔玛、乌云其其格被婆母、哥嫂虐待的情节，更是当时司空见惯的事情。从理论上说，封建社会媳妇与婆家的关系，实质上是一种以神圣的伦理道德包装起来的奴役被奴役的关系，所谓虐待与否，只是奴役的方式和程度有所不同而已。这也正如《诺丽格尔玛》中阿拉坦苏和临出征前请求继母照料自己刚过门的妻子诺丽格尔玛时，继母脱口而出所回答的那样：

花乳牛和她的犊儿不赶向牧场，
难道精草精料喂在家中？
你娶的媳妇年纪轻轻，
难道让我把她往佛龛上供？②

可以看出，《诺丽格尔玛》、《乌云其其格》两篇叙事诗所描绘的人物和生活情景的形象，基本都是生活中已经存在和普遍存在的事实。

当然，作为艺术作品，作者按照自己对生活的认识和理解对生活素材进行提炼加工，对人物、环境和情节进行组织、安排是必然的，也是必要的。比如《诺丽格尔玛》中的诺丽格尔玛、婆

①②《科尔沁右翼中旗志》，第695页，内蒙古人民出版社，1993年出版。

母、公爹三个人物形象和他们所构成的家庭社会环境的描写，作者就有意识地把他(她)们的个性、共性和环境集中搭配了起来。诺丽格尔玛出身于贫苦牧民家庭，社会地位比较低，家庭出身形成了她勤劳、善良、坚韧、逆来顺受的性格特征。诺丽格尔玛的婆母是阿拉坦苏和年轻的继母，生性贪婪、凶狠、刁滑，她所以嫁给比自己年龄大得多的阿拉坦苏和的父亲，就是看中了阿拉坦苏和家的财产。而阿拉坦苏和的父亲老娶少妻，性格又懦弱木讷，一切事情听凭老婆摆布。这样，家庭出身低微、勤劳、善良、逆来顺受的诺丽格尔玛，正好碰上了一个贪财、凶狠、刁滑而又能控制丈夫的婆母，必然会形成一场婆媳之间虐待与被虐待的斗争，反映出封建家长虐待媳妇的种种情态和本质。又如阿拉坦苏和的婚礼和他的被征入伍放在同一时刻，使喜庆的婚礼变成了痛苦的离别，这显然也是艺术创作巧合手法的运用，它不但更有力地揭露了盟旗兵役制度给属民百姓带来的苦难，而且也更简洁地展开了故事的矛盾冲突，集中地刻画了人物性格。再比如当诺丽格尔玛被休回娘家的时候，正好阿拉坦苏和从战场返回了故乡；当诺丽格尔玛被重新许人再嫁的前夕，正好阿拉坦苏和骑马赶到了岳父家中，等等。但是所有这些人为的安排都没有违背现实生活发展的逻辑，都是生活中可能出现的事实。

不仅如此，包括两篇作品中所有人物、言行、情节进展的一切细节也都是真实的。像《乌云其其格》中两个品行恶劣的嫂子为了陷害乌云其其格费尽心机想出的一些阴谋诡计，如在婆母跟前诬告乌云其其格护理病中的公爹时，和公爹“枕头对枕头肆意调情”，“褥子挨褥子纵情作乐”。[①] 又如用十五两银子收买后村赌博输了钱的无赖光棍，半夜到乌云其其格的窗前低声呼叫乌云其其格的名字，故意让睡在隔壁的婆母听到，当无赖光棍遭

① 查干巴拉演唱、乌力吉昌等搜集整理：《民歌》，第641页。

到乌云其其格的怒斥，婆母也起身点着灯时，无赖光棍又故意高声说："你白天约我来，晚上却关上了门，真是一个狡滑的妇人！"① 说着从婆母的窗前发出劈哩啪啦的脚步声跑走等细节，虽然是生活中很少发生的事情，但仔细推敲，其中的每一个细节都合情合理，符合生活实际。也正因如此，连整天和她们生活在一起的婆母都信以为真了。

总之，近代民间叙事诗塑造形象的方法已经基本遵循着现实主义的原则。虽然这种现实主义仍然处于自发的阶段，但和构成民间叙事诗的传说故事、民歌的现实主义相比，要表现得更加完全和充分，某些人物形象的塑造和社会环境的描写已具有了一定程度的典型性。

### 三、大团圆的结局和历史、认识的局限性

上面以《诺丽格尔玛》、《乌云其其格》两篇作品为代表论述近代民间叙事诗现实主义的创作方法时，在现实主义前面所以加限定词"基本"二字，原因之一就是因为这两篇作品都有一个大团圆的结局。因为在近代民间叙事诗中有大团圆结局的作品并不多，除上一节论到的《韩秀英》外，较明显的也就只有本节反映媳妇受虐待的两篇，所以这里单独列出来加以论述。

首先，大团圆的结局表达了作者的一种良好的愿望。希望服兵役的丈夫能安全返回故乡，希望受虐待的媳妇能摆脱苦难的命运，让有情人终成眷属。这是有一定积极意义的，应该得到肯定。

其次，大团圆的结局在当时的现实生活中也是有可能出现的。因为第一，应征入伍的丈夫逃出生死战场侥幸回到家乡的可能性尽管比较小，但不能说没有。第二，在出征的丈夫返乡解

---

① 查干巴拉演唱、乌力吉昌等搜集整理：《民歌》，第641页。

救的前提下,受虐待的媳妇在丈夫的帮助下还是有可能挣脱婆母的虐待的。特别是《诺丽格尔玛》中的阿拉坦苏和和诺丽格尔玛,由于受苦受难的相似命运,两个人为幸福生活共同斗争的可能性更大。这也反映了当时的女子依附于男子的客观现实。第三,封建势力之间的矛盾对抗也有可能促成大团圆的出现。比如《乌云其其格》中乌云其其格的丈夫兴格尔扎布战场立功,居官回乡,他就把哥搜对乌云其其格的虐待视作对自己地位和尊严的一种冒犯,运用手中的权力惩罚他们,使乌云其其格摆脱苦难。

再次,但是必须指出,在当时现实生活的条件下,大团圆的结局、特别是受虐待的媳妇摆脱苦难的可能性是很小的。因为如前所述,媳妇在婆家所以受虐待,这是为以男性为中心的封建宗法家长制度所决定的,不从根本上推翻封建制度,解决男女不平等的问题,社会上普遍存在的媳妇受婆家奴虐的状况是不可能改变的。所以严格地说,大团圆的结局没有反映社会普遍存在的事实,不完全符合现实主义创作方法的原则。特别是《乌云其其格》中关于兴格尔扎布战场立功受勋,被封为驸马,连同乌云其其格也被封为公主,衣锦还乡,大报仇大团圆的描写,不但不符合普遍存在的社会现实,而且引导听众和读者把媳妇摆脱受婆家虐待的希望寄托在封建仕途和封建最高统治者的身上,实在与作者的初衷背道而驰。分析其原因,这是由于编唱者历史的和认识的局限性所致,说明在当时的历史条件下,尽管他们看到了广大妇女受奴虐的残酷现实,并希望她们摆脱苦难的命运,但是除去按照封建社会的逻辑,自己也去当官掌权,靠皇帝的恩德报仇外,还认识不到有其他的道路可走。

## 第四节　揭露王公贵族和宗教上层腐化堕落的民间叙事诗

这方面的作品主要有《冈莱玛》、《北京喇嘛》、《宝音和西格大喇嘛》、《扎娜玛之歌》[①] 等，下面重点评述《冈莱玛》、《北京喇嘛》、《宝音和西格大喇嘛》三篇。

### 一、故事梗概和产生形成年代

(一)《冈莱玛》。

《冈莱玛》的主要变体有三种：(1)收入罗布桑却丹编写的《蒙古风俗鉴》的变体，散韵结合，韵文24行。(2)收入扎木苏整理编辑的《叙事歌》和查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录的《民歌》汇集的变体，散韵结合，前者韵文约70行，后者约120行。(3)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)的变体，散韵结合，韵文约120行。

第一种变体所谓散体叙说并非演唱者原述的记录，而是《蒙古风俗鉴》的作者罗布桑却丹的概述，写道：冈莱玛是喀喇沁部阜新蒙古贞旗三等塔布囊[②] 之女，知书识理，所嫁丈夫陶高勒金为达尔罕旗贝子。[③] 后来这陶贝子与邻村的贫民姑娘菊叶来往甚密，冈莱玛知道后对丈夫多方劝说，乡间即把他们的对话编成了歌。这里民女菊叶并没有出场，歌词只是冈莱玛和陶贝子的对唱。通过歌词看出，这陶贝子是一个昏庸无能、贪恋女色的没落贵族。

第二、第三种变体和第一种变体的人物、情节基本一致，但

---

① 《扎娜玛》：见罗布桑却丹编著《蒙古风俗鉴》。
② 塔布囊：蒙古语，驸马、郡马、额驸等的总称。
③ 贝子：满语，清代王公爵位的第四等。

变异也不小。变异之一是人名、地名的错位和更换。达尔罕旗的陶高勒金贝子变成了阜新蒙古贞旗的拉布金丹巴大那颜，夫人冈莱玛变成了杨吉德玛，民女菊叶变成了冈莱玛。变异之二是故事情节更加具体丰富。开篇是拉布金丹巴大那颜带领随从到乡间巡察，在一个村庄的菜园里看见了正在劳动的民女冈莱玛，被冈莱玛的美貌所吸引，下马与冈莱玛调情。冈莱玛开始拒斥，但由于大那颜纠缠不休，又害怕得罪权势只好与大那颜周旋几日。大那颜返回家后，夫人杨吉德玛已听说丈夫和冈莱玛的事，于是摆酒劝说，请求丈夫看在两个孩子的份上再不要和冈莱玛来往。第二种变体劝戒完毕即结束。第三种变体又发展出一个情节，即大那颜已色迷心窍，卧床不起，夫人杨吉德玛劝说无效，只好答应大那颜把冈莱玛接回家中。可是当大那颜去接冈莱玛时，却吃了闭门羹。

近代当时成书的《蒙古风俗鉴》在概述这篇作品的人物、故事时写道："这首歌是光绪年间产生的。"又说："此歌也流行其他蒙古地方。"[①] 可能正是因为这篇作品产生早，流传广，变异也才比较大。

（二）《北京喇嘛》。

《北京喇嘛》主要有四种变体：(1)内蒙古语委文学研究室五十年代搜集的变体，散韵结合，韵文约200行，手抄本现存内蒙古社会科学院文学研究所资料室。(2)收入扎木苏整理编辑的《叙事歌》的变体，散韵结合，韵文约200行。(3)收入查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录的《民歌》汇集的变体，散韵结合，韵文约140行。(4)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)的变体，散韵结合，韵文约80行。

清朝光绪年间，达尔罕旗一个名叫乌尔图的喇嘛在北京雍

① 罗布桑却丹：《蒙古风俗鉴》，第216页。

和宫修行，可是他不坐在庙里诵经，却经常带些金银首饰、布匹绸缎回到家乡贩卖，东游西逛，勾引女人，所以人们送给他一个外号——北京喇嘛。第一种变体从北京雍和宫发出书信召北京喇嘛回庙说起。当时北京喇嘛正在一个名叫九月[①] 的相好的女人家里鬼混，临行时二人还有些恋恋不舍。北京喇嘛劝慰九月不要悲伤，说他不久就会从北京返回来。可是北京喇嘛一去多日，音信全无。九月的丈夫名叫浩日洛，是一个小官员，长年在家的时候少，出门的时候多。一天，九月正在家中独坐，一个相邻居住的老尼姑以借茶为名劝说她和本旗的那颜三爷相好。原来这三爷一天路过九月家门，看到九月长得颇有姿色，专门花钱托老尼姑来牵线搭桥。开始九月不从，后来老尼姑谎称北京喇嘛回到北京已被诛杀，九月便答应了，而且很快就和三爷打得火热。当九月的心思完全转到三爷身上以后，北京喇嘛却突然返回来了。当九月弄清楚北京喇嘛并没有死，二人正在叙旧的时候，三爷又登门了。情急之下，九月对三爷谎称北京喇嘛是来讨账的经商喇嘛，三爷随手掏出几块银子，让打发他快走。九月出去把银子揣到自已怀里，吩咐北京喇嘛先去其他村镇转游一阵，过几天再来相会。于是九月先茶后酒，热情地接待起三爷来。可是这北京喇嘛并没有走，而是绕到后窗下偷看里面的动静，当看到九月和三爷的那股热乎劲儿时，再也按捺不住心中的醋意，便径直闯入屋内。九月见势不好，便翻脸撵北京喇嘛出去。正在纠缠之际，九月的丈夫浩日洛突然回来了。更加慌张的九月已顾不得许多，急忙把三爷藏到外屋门后，把北京喇嘛扣在一个圈小猪的箩筐下面。浩日洛虽然喝得酩酊大醉，但也发现了门后和筐下有人。善于应变的九月索性从外屋把三爷和北京喇嘛领到里屋佛龛前跪下，说他们是来和浩日洛拜干兄弟的。

① 九月：也有的变体写作"竹叶"，二者谐音。

醉眼朦胧的浩日洛赶紧把三爷和北京喇嘛扶起，吩咐九月摆上酒菜，三个人喝起酒来。第二天，北京喇嘛见与九月难温旧梦，便起程回京。在路途中看见一个村姑与九月长得一模一样，便下马前去调情，结果被村姑骂得狗血淋头，只好无精打采继续赶路。后三种变体与第一种变体的不同，一是略去了开头雍和宫召北京喇嘛回庙以及老尼姑牵线搭桥两段，直接从北京喇嘛返回九月家中说起；二是北京喇嘛、三爷、浩日洛碰在一起以及北京喇嘛返回北京几场戏中，有许多细节不一样。第二种变体把第一种变体北京喇嘛返回北京途中碰到村姑的情节搬到了开头，变成了北京喇嘛通过与村姑调情打听九月近况的一种伎俩。结尾增加了北京喇嘛被赶走时向九月提出索要过去送的东西被拒绝一个情节。第三种变体当浩日洛回来三个人碰到一起时，增加了九月让北京喇嘛坐到佛龛里扮作佛爷，把三爷捆起来扮作供品等有趣的细节。第四种变体浩日洛正面形象的成分更多一些，他当场揭穿了九月摆弄的一系列假相，赶走了北京喇嘛和三爷。

根据诗作中叙唱的事件产生于较早的光绪年间和民间传承的说法，这篇作品应产生于近代，其中一部分细节有可能是后来传承变异中叠加上去的。

(三)《宝音和西格大喇嘛》。

《宝音和西格大喇嘛》又题名为《万梨》，主要变体有三种：(1)收入胡尔查编译、许直录曲的《昭乌达民歌集》的变体，散韵结合，韵文约 90 行。(2)收入扎木苏整理编辑的《叙事歌》的变体，散韵结合，韵文约 130 行。(3)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)的变体，散韵结合，韵文约 170 行。

故事也发生在清朝光绪年间，叙唱了达尔罕旗阿拉坦哈拉嘎台庙的大喇嘛宝音和西格和民女万梨的风流韵事。第一种变体从万梨的母亲谴责女儿与宝音和西格大喇嘛有来往唱起，同

时督促女儿赶紧做出嫁的靴鞋,因为出嫁的日子临近了。万梨出嫁前夕,宝音和西格大喇嘛带上砂糖、果子等礼物来看望万梨,临返回时显得十分悲痛,声言要请画匠把万梨的容貌画下来。万梨出嫁后,宝音和西格大喇嘛以行医为名又找到万梨的夫家,万梨害怕外出打猎的丈夫回来惹出麻烦,将宝音和西格大喇嘛撵走。第三种变体和第一种变体的情节大体一致,只是更加详细,开始有万梨的母亲领着女儿到庙上逛庙会被宝音和西格大喇嘛引诱的交待,中间有宝音和西格大喇嘛带着礼物去看望万梨被婉言拒绝、万梨出嫁时宝音和西格大喇嘛躺在迎亲的轿车前面阻拦等细节;结尾宝音和西格大喇嘛再去找万梨被撵时因提出索要过去送的钱财被万梨骂得更痛快。第二种变体前面的情节和第一、第三种变体也大致一样,只是后面万梨出嫁后宝音和西格大喇嘛再没有去找万梨。

和《北京喇嘛》一样,从其叙唱的人物、故事产生于较早的光绪年间和民间传承的说法,可以断定为近代的作品。

## 二、讽刺、夸张、巧合等手法的运用和喜剧意识的形成

引人发笑是上面这一部分作品一个共同的显著的特征。无论是听民间艺人演唱或书面阅读这些作品,人们都会不由得发笑,不断地发笑,有的作品甚至让人从头笑到尾;而且这是一种尖锐的嘲讽的笑,一种具有深刻社会意味的笑。

作品所嘲笑的对象是王公贵族、宗教上层,所嘲笑的事情是一切社会的人伦道德所鄙视、也是当时蒙古社会的封建道德和喇嘛教戒律所严禁的所谓"窜女人"活动。这种偷鸡摸狗的事情如果发生在一般乡间无赖的身上,尽管也令人鄙视,但究属常情。现在作品中所叙唱的这类勾当却都是发生在推行封建伦理道德、执掌宗教戒律的王公贵族和宗教上层的身上,这确实不能不引起社会舆论的关注,人民大众的思考。它说明:一方面,随

着清王朝的临近灭亡，在蒙古地区支撑这个王朝的梁柱骨干已经彻底腐朽；另一方面，随着反帝反封建斗争的不断深入，人民群众也越来越看透了封建统治阶级的腐朽本质，已经把他们看作可笑的历史丑角。

但是仅此还不能引人发笑。要揭示出这些历史丑角的可笑本质，还必须运用讽刺、夸张、巧合等表现手法创造出喜剧性的形象。如《冈莱玛》中的拉布金丹巴大那颜，当作品开始只叙唱了他利用公务之便带领随从到处寻花问柳时，还只是让人觉得可鄙。而当编唱者运用夸张的手法，写到这个身居官位、有妻室儿女的半老头子竟然为一个偶然邂逅的民女害上了单相思病，卧床不起；夫人摆酒劝戒时，竟然恬不知耻地当着夫人的面把对民女冈莱玛的想念比作历史上的纣王宠妲己、董卓纳貂蝉等等，就有点可笑了。而当劝戒无效，夫人无奈只好同意他把冈莱玛接到家中时，他竟然从病床上一下子蹦了起来，说"要接还是我亲自去接最好"[1] 时，就更加可笑了。又比如《宝音和西格大喇嘛》中的宝音和西格大喇嘛，当编唱者运用夸张的手法写到这个只有靠吱喽吱喽不断吸鼻烟才能调匀呼吸的老棺材瓤子，在他勾引过的万梨姑娘出嫁时，竟然在迎亲送亲人群的众目睽睽之下横躺在万梨姑娘的嫁车前面，不让嫁车出村，当人们把他拖开后，他又拼命追上去死死地拽住车后尾不放时，这个身披袈裟的老色鬼的形象也就十分可笑了。再如《北京喇嘛》中的北京喇嘛、三爷那颜和小官员浩日洛轻佻的妻子九月，前二人本来是一对酒色之徒，共同挂在一个风流女人九月的裙带上。但是他们相互都怕第三者知道实情，三人又共同害怕九月的丈夫知道真相，从而惹出麻烦，失去自己佛教圣徒、官场那颜、家庭贤妻的体面和尊严。基于这一美丑倒错的内在矛盾，编唱者首先运用巧

[1] 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》（一），第879页。

合的手法，让北京喇嘛、三爷、外出的浩日洛三人在同一天都来到九月的身边碰在一起。这一天，最早来找九月的是北京喇嘛，二人正在攀谈之际，三爷来到了，把北京喇嘛堵在了九月家中，情急之间九月只好把北京喇嘛藏在扣小猪的箩筐底下。巧上加巧，正在九月应付三爷之际，浩日洛讨债提前返回，将北京喇嘛和三爷都堵在了家中。在巧合所造成的窘境中编唱者接着运用夸张的手法，漫画式地勾画出了北京喇嘛、三爷、九月的丑态。如《叙事歌》中的变体这样唱道：

正在调情的小九月，
迎接丈夫往外奔；
半躺半坐的傻三爷，
跳下地来慌了神。
眼睛乱转四下找，
那怕有个耗子洞；
忽见地上的大箩筐，
正好钻进去可藏身。

绝处逢生的三爷那颜，
抓住箩筐就往起扛；
筐下蹲着的北京喇嘛，
这时也顾不得菩萨心肠。
一个拼命往起扛，
一个咬牙往下拽；
就像抓住了命根子，
一上一下抢起来。

争抢中，三爷拔出的短刀被北京喇嘛夺过咬在口中，北

京喇嘛手中的念珠被三爷揪断珠洒满地……①

在查干巴拉演唱的变体中，发现丈夫返回的九月先把三爷藏在了门后的秫秸中。浩日洛进屋坐下后，

> 藏在门后秫秸中的三爷吓得浑身像筛糠般发抖，秫秸便发出了唰唰的响声。浩日洛那颜问道："门后什么东西响动？"九月慌忙回答说："前几天我家哥哥给了一头小猪，怕他跑出去就拴在了门后。"浩日洛长叹了一口气，起身出去给马喂草的中间，九月赶紧招呼三爷和北京喇嘛从原来藏身的地方出来。三人商量后，让北京喇嘛脱去衣服坐在佛龛中，让三爷脱去衣服躺在八仙桌上，再把手脚蜷曲捆起来扮做整羊供品，旁边放了一把短刀。浩日洛喂完马进来惊奇地问道："这是干什么？"九月回答说："你出门后我请了一位佛爷，这是给佛爷的整羊供品。"浩日洛在地下转了一圈笑道："让佛爷高兴的人只能供汤羊，哪有供公羊的呢，应该先把这只公羊的蛋骟掉！"说着就抓起了旁边的短刀。三爷见此情景一骨碌从八仙桌上滚下来，又藏到了门后。坐在佛龛里的北京喇嘛心中也直嘀咕："万一这小子连佛爷的蛋也一起骟掉就遭了。"他一边盯着浩日洛手中的短刀，一边慢慢地从佛龛上蹭下来，突然一下子又钻到了箩筐底下。②

这里的夸张虽然有点变形，但并没有违反生活本质的真实。当人们看到三爷和北京喇嘛为争抢箩筐大打出手的时候，不但看到了他们隐藏在神圣背后的卑劣，而且看到了隐藏在慈善背后

① 扎木苏整理编辑：《叙事歌》，第685—686页。
② 查干巴拉演唱、乌力吉昌等记录：《民歌》，第1017—1018页。

的凶恶;当人们看到扮作佛爷和供品的北京喇嘛和三爷听到浩日洛的恐吓便忙从八仙桌上滚到地下藏在门后和筐下的时候,则又进一步看到了他们凶恶背后的怯懦。

以上分析说明,《冈莱玛》、《北京喇嘛》、《宝音和西格大喇嘛》等揭露王公贵族、宗教上层腐化堕落的民间叙事诗,是一部分真正具有喜剧意味的作品,它同时也说明,古代民歌、民间故事、英雄史诗中早已有的以讽刺、幽默、夸张为表现方法的喜剧性萌芽,在近代的社会历史为其提供了更多喜剧性的生活基础以后,得到了进一步发展,终于形成了较为大型的喜剧性的作品。

### 三、对唱、独唱、叙唱和戏剧性

上面论述《北京喇嘛》等几篇作品的喜剧性的时候,所以不直接称它们为喜剧,明显的原因当然是它们的体裁属民间叙事诗,而不是戏剧。但是必须同时指出蒙古族的民间叙事诗确实具有很强的戏剧性,它的叙述方式具有明显的戏剧特征。这种戏剧性的特征,既有它古老的来源,也有它后来发展的结果,是一种不可忽视的过渡性的形态。

早在论述远古时期萨满教祭词、神歌歌、舞、乐三位一体的特征时,我们就曾指出其中的戏剧性萌芽。这种萌芽中的对唱因素在蒙、元时期即已产生的民歌对唱歌中得到了继承和发展,而到稍后的由传说故事和抒情民歌结合而成的民间叙事诗出现时,特别发展到近代的民间叙事诗,由于叙事文学和戏剧文学人物、情节、环境等构成因素的相同相似,其中的戏剧性萌芽得到了更进一步的发展,终于使民间叙事诗成为直接孕育出蒙古族戏剧的一种体裁。

如果我们把比较典型的民间叙事诗和一般的戏剧剧本比较一下,可以看出它们的表现方式是十分相似相近的,民间叙事诗的对唱相当于戏曲中的对唱或话剧中的对话,独唱相当于戏曲

中的独唱或话剧中的独白，第三人称的叙唱相当于戏曲中的伴唱或话剧中的旁白，散体叙说（包括对话）相当于戏曲中的剧情提示、宾白或话剧中的剧情、舞台提示。蒙古族民间叙事诗这种类似于戏剧的叙述方式自然也就使它形成和具有了戏剧的某些特征。例如戏剧的根本特征是动作性，同样，蒙古族民间叙事诗的对唱、独唱也有较强的动作性。像《冈莱玛》中杨吉德玛劝说拉布金丹巴大那颜的对唱：

杨：西烧锅的酒呀火上温，当家的，
　　元配的杨吉德玛我敬你一盅，
　　想想我们的两个孩子，当家的，
　　再不要登后村冈莱玛家的门。

　　…………

拉布金丹巴不接杨吉德玛的酒，唱道：
拉：西烧锅的酒呀喝下去，杨吉德玛，
　　火辣辣的烧喉咙，
　　不让我去冈莱玛的家，杨吉德玛，
　　就像用钢刀扎我的心。

　　…………

听了丈夫的回答，杨吉德玛生气地唱道：
杨：草滩上的骏马虽然多，当家的，
　　哪一匹能赶得上金马驹，
　　年轻的冈莱玛虽然长得漂亮，当家的，
　　哪里能比得上我杨吉德玛真心待你。

…………

拉布金丹巴大那颜回答道：

拉：金马驹虽然宝贵，杨吉德玛，

哪能天天来到家门口嬉戏，

老夫妻虽然真心实意，杨吉德玛，

哪能比得上冈莱玛有情有趣。

…………①

这里的对唱不但表达了二人各自的见解、情操，而且体现出各自的意愿，对对方都具有一定的冲击力和影响力。

又如《宝音和西格大喇嘛》中的宝音和西格大喇嘛去探望万梨姑娘的独唱和编唱者以第三者出现的叙唱，不但从两个角度淋漓尽致地揭示了满脑子邪念的大喇嘛当时的内心活动，而且也有潜在的动作性，是前后动作联系的过渡环节。

宝音和西格大喇嘛唱：

铁青马的背上搭上了鞍子，

马身上驮满了一包包的果子和砂糖，

左思右想美貌的万梨小姑娘，

让马儿像骤雨般向前奔放！

…………

第三者唱：

穿上了新衣裳呀，

① 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第875—876页。

嘿，打扮得真美丽呀，万梨！
卷上了鬓发呀，
嘿，漂亮极了，万梨！

年轻的小伙子们见了呀，
心里发痒呀，万梨！
年老的宝音和西格喇嘛见了呀，
高兴得要死呀，万梨！①

如果说《冈莱玛》、《宝音和西格大喇嘛》只是一部分对唱、独唱、叙唱具有较强的动作性，全篇的组织布局还是叙事诗的结构，那么《北京喇嘛》则连同人物的设计、情节的安排也都统一到了戏剧性动作的结构之中。众所周知，戏剧设计人物动作、安排情节结构要受到舞台时空的限制。从这个角度看，《北京喇嘛》的主干部分（即去掉《叙事歌》变体的序幕和其他变体的尾声）完全像一出独幕戏。戏的时间为某一天；地点在九月家；情节为北京喇嘛、三爷、浩日洛围绕与九月的关系所形成的一系列矛盾冲突，连续而整一，完全符合西方古典戏剧"三一律"的要求。更为重要的是，它的叙述方式和结构不像一般的民间叙事诗那样从故事的起始说起，主要靠叙述和描写展开情节，刻画人物，而是像戏剧一样，从北京喇嘛、三爷、浩日洛围绕九月以往形成的矛盾冲突即将爆发的时刻拉开幕布，主要靠上场人物自己的行动和语言展示情节、刻画人物。

事实上，民间艺人在音乐的伴奏下演唱这一类民间叙事诗都带有一定的表演性质。特别是在一些人多的场合，作品中的各个角色由不同的人演唱时，其戏剧性的特征体现得更为充分。

① 胡尔查编译、许直录曲：《昭乌达民歌》，第120—121页。

正是基于民间叙事诗这种戏剧性的特征,从本世纪三十年代开始,有的民间叙事诗即被搬上舞台。到五十年代新中国建立以后,当有的地区、比如辽宁省的阜新蒙古族自治县形成戏剧的其他条件具备以后,就有成批的民间叙事诗被陆续搬上舞台,转化为蒙古剧。如据1985年编辑的《中国戏曲志·辽宁卷》记载,从五十年代到八十年代,阜新蒙古族自治县已先后将《桃儿》、《云良》、《兴格尔扎布》、《娜布其公主》、《达那巴拉》、《嘎达梅林》等一批民间叙事诗改编为戏剧搬上舞台,阜新蒙古剧已经被正式认定为全国第九个少数民族地方剧种。

## 第五节 歌颂反帝反封建起义英雄的民间叙事诗

这一方面影响比较大的作品主要有《那木斯赉之歌》、《六十三之歌》、《陶克陶胡之歌》、《白鹿之歌》。下面重点评述《那木斯赉之歌》、《六十三之歌》、《白鹿之歌》三篇作品。

### 一、故事梗概和产生形成年代

(一)《那木斯赉之歌》。

《那木斯赉之歌》的变体主要有两种:(1)收入扎木苏整理编辑的《叙事歌》的变体,纯韵文,约100行,结尾附有一那木斯赉起义事迹及历史背景的简要说明。(2)收入斯琴高娃等搜集整理的《科尔沁民歌》(一)和诺勒玛扎布等搜集整理的《蒙古贞民歌》的变体,散韵结合,前者韵文约300行,后者440行。

收入《叙事歌》的变体(1)结尾所附的说明写道:"1860年,土默特左旗(即阜新蒙古贞旗)人民群众在那本斯赉、绰金泰领导下,组织起反封建的'老人会',举行了反抗本旗王爷叁帕拉诺尔森残酷压迫的大规模起义斗争……1865年2月,那本斯赉被

清廷逮捕英勇就义。”[1] 这一说明符合历史文献的记载，但不完全符合叙事诗本身的人物和故事情节。据叙事诗本身叙唱，那木斯赉虽然出生于蒙古贞旗，但后来移居到相邻的新苏鲁克旗，他所领导的起义斗争是发生在新苏鲁克旗，最后经过转战斗争牺牲于蒙古贞旗。起义的主要原因也不是历史文献记载的同治年间“老人会”所领导的抗捐税斗争，而是光绪末年与“移民实边”政策有关的抗垦斗争。那木斯赉、绰金泰为保卫家乡的土地举行起义后，遭到清廷当局高警督等人的镇压，最后壮烈牺牲。

第二种变体的人物和故事情节更加丰富详细，说道：当时彰武县有名的大富商陈楼宏想霸占那木斯赉居住的苏木图的耕地和牧场，用贿赂买通官府，派官员杨万元以重新丈量土地、增加地税施加压力，逼迫许多农牧民破产逃亡。年轻时曾经联合枪手打富济贫、后来自己也拥有相当数量土地的那木斯赉，自然不能忍受这种公开的掠夺，于是联合八个枪手弟兄把杨万元抓起来整治了一番，逼其立下永不再来遭害百姓的字据，放回官府。杨万元返回后一纸诉状告到热河省衙门，热河省便委派杨万元的姑表兄弟高明出任绥东县警督，负责抓捕那木斯赉等“匪寇”。高警督开始想利用封官许愿的办法诱捕，未能得逞，只好调集兵力硬打。那木斯赉全家和众枪手弟兄终因寡不敌众，只好放火烧毁家园，突围出去，走上了逃亡的道路。之后，在官兵的追剿下，那木斯赉带领四十名枪手弟兄转战于科尔沁、巴林、土默特右旗，最后退到蒙古贞旗的阿拉坦锡热图庙，弹尽粮绝之后自杀身亡。

历史记载的史实和叙事诗的人物、故事所以不同，存在两种可能：一是起义英雄那木斯赉出名以后，群众在传唱他的过程中把别人的斗争事迹附会到了他的身上，二是历史文献中记载的

[1] 扎木苏整理编辑：《叙事歌》，第222页。

那木斯赉和民间叙事诗中说唱的那木斯赉是同名的两个人。但不管是哪种可能，由于他们的斗争事迹都是比较早的历史事件，根据民间叙事诗产生形成的一般规律和民间传承的说法，都可断定它们是属于近代的作品。

(二)《六十三之歌》。

《六十三之歌》收入哲里木盟文化处和内蒙古民族师院中文系合编、内蒙古人民出版社 1985 年出版的《科尔沁民歌》等多种民歌汇集，均为散韵结合，韵文约 100 行，相互之间差异很小，说不上不同变体。

六十三是人名，出生在苏鲁克旗土城艾里一个贫苦牧民家庭。1910 年，官员朱守臣带兵来到苏鲁克旗，将牧场强行占为官地，断绝了广大贫苦牧民的生路。六十三忍无可忍，联络十二个贫苦弟兄造反，展开了武装保卫家乡土地的斗争。他的行动得到广大贫苦牧民的拥护，队伍很快发展到三个营，有力地打击和阻止了官家强占民间牧场的行径。但是朱守臣很快调集军队对起义群众展开围剿。在力量对比悬殊的情况下，六十三只好带领队伍退向蒙古贞旗的翁根山，经过顽强抵抗，最后壮烈牺牲。

根据六十三领导的起义斗争发生的时间和民间传承的说法，《六十三之歌》也应是近代的作品。

(三)《白鹿之歌》。

我们看到的《白鹿之歌》的变体主要有三种：(1)收入郭永明等搜集整理的《鄂尔多斯民歌》的变体，题名《黄羊之歌》，[1] 纯韵文，约 20 行。(2)收入扎木苏整理编辑的《叙事歌》的变体，纯韵文，约 380 行。(3)胡尔査搜集整理汉译、《民间文学》1981 年第 8 期发表的变体，纯韵文，约 450 行。

第一种变体虽然篇幅短小，但它确是一首叙事特征明显的

---

[1] 蒙古人将鹿、黄羊通称“古热格苏”，所以这里汉译为白鹿、黄羊的实际是指一种动物，即古热格苏。

对唱叙事诗，说的是深海源头的三百六十一只黄羊，在台吉大人的围猎中只有受伤的银黑母羊和它的幼羔活着逃了出来，小羊看到母羊腋下的血迹，问母亲为什么腋下流血？母羊骗它说“不是血是朱砂”，[①] 让它不要管自己，赶紧快跑逃命吧。歌的题注写道：“这是一首古老而珍贵的童话歌曲，它含蓄地揭露了王公贵族对牧民的迫害和镇压。”[②]

第二、第三种变体明显是第一种变体的丰富和发展。故事的地点从深海的源头转移到了内蒙古东部的兴安岭和山下的草原，故事的人物角色增多了，情节也复杂了。其中第二种变体母鹿的幼羔变成了两只，开头增加了一段母鹿带领两只幼羔下山寻觅芳草时教导小鹿认识山水大自然的牧歌式生活的描写。中间围猎中增加了母鹿、小鹿和猎人的对话，母鹿请求猎人射杀自己，放过小鹿；小鹿请求猎人捕获自己，放过母鹿。但是秉承汗主旨意的猎人是要活捉两只小鹿。结尾母鹿带领两只小鹿逃出围猎圈时身受箭伤，又增加了两只小鹿进山寻找灵芝仙草将母鹿箭伤治愈安全返回兴安岭的情节。第三种变体出现的人物角色更多，故事情节也更曲折。正面形象中除母鹿和两只小鹿外还出现了两只小鹿的父亲大角公鹿。反面形象中第一种变体的台吉大人、第二种变体的汗主从幕后走上前场，变成了阿日吉克那颜，他的手下还有巴尔奇迪乌贵、居特尔乌贵、哈日达巴那三个猎队头目。故事情节开头和第二种变体类似，以抒情的笔调描绘了母鹿带领两只小鹿下山寻觅芳草、周游世界的自由生活。中间从阿日吉克那颜梦中得见神鹿说起，接着叙述了巴尔奇迪乌贵、居特尔乌贵、阿日吉克那颜、哈日达巴那分别从四面围猎和母鹿带领小鹿逃遁躲避的过程，结果白鹿母子虽然逃出猎围，母鹿却受伤死去。结尾两只小鹿遵照母亲的遗言返回兴安岭找

①②郭永明等搜集整理：《鄂尔多斯民歌》，第11页。

到父亲大角公鹿，悼念母亲后离开了原来的栖居地，奔向遥远的雪山。

从第一种变体古老的形态和题注判断，这一作品的原体很可能产生于近代以前的明、清之际。但是从第二、第三种变体强烈而突出的反封建倾向分析，它们只能是近代以后发展变异的结果。所以，把这篇作品放在近代评述是符合作品变异发展实际的。

## 二、悲剧意识的形成和悲剧形象的塑造

正如上一节的作品都引人发笑一样，本节的作品都让人痛苦和悲伤。它们或者叙唱了当时为保卫属民大众的土地等切身利益与官府抗争而牺牲的英雄们的斗争事迹，或者叙唱了被强者蹂躏残杀的弱者的悲惨命运，使听众或读者的思想感情在痛苦中受到震撼、净化、鼓舞。这明显属于悲剧的审美效果。

在蒙古族古代文学史上，不但叙事文学中没有出现过真正的悲剧，在抒情文学中，除《金帐桦皮书》、《妥欢帖木儿的懊悔诗》等少数作品外，具有悲剧意识的作品也很少。其所以如此，并不是蒙古族的奴隶社会、封建社会不存在产生悲剧的现实基础，而主要是由当时宗教信仰和哲学思想制约下的文学创作方法所使然。到了近代，这种情况则发生了很大变化。在客观方面，由于民族矛盾和阶级矛盾的日趋尖锐激烈，人民群众反帝反封建斗争如火如荼的发展，社会生活中出现的悲剧越来越多，无数烈士和无辜者的鲜血不断教育着人民群众。在主观方面，随着萨满教的消亡、喇嘛教的衰微、中原儒家思想的北渐以及外国资本主义思想的影响，人民群众为封建迷信所禁锢的头脑日益开化，民间文学创作中自发的现实主义倾向已经成为主流。于是，继承了民歌和故事的悲剧意识传统、源于真人真事的民间叙事诗在完全采用了现实主义的创作方法之后，终于使社会生活

中的悲剧转化为艺术作品中的悲剧，使蒙古族的叙事文学产生了第一批具有悲剧意味的作品。

就前面提到的作品，按其悲剧矛盾的性质基本可以分为两类。第一类如《那木斯赉之歌》、《六十三之歌》等，属于英雄人物牺牲的悲剧；第二类如《白鹿之歌》等，属于阶级社会中弱者被强者欺凌残杀的悲剧。

在第一类作品中，被突出描绘的悲剧英雄形象表现出如下基本特征。第一，他们都是反抗封建压迫剥削的勇士。如《那木斯赉之歌》中的那木斯赉，当他看到官府的爪牙杨万元在清丈土地中把一亩量成一亩半，把草地量成耕地，把每亩三分的地税提高到每亩五分，而且要求当下交清，逼得老百姓债台高筑，有的连乘马、勒勒车、锅碗瓢盆都抵押了税银时，他再也忍不下去了，带领八个枪手弟兄直闯清丈官员的驻地，只身潜入杨万元的卧室，在官兵的森严护卫之下将这条恶狗抓了出来。诗中这样写道：

好汉那木斯赉哪能容忍这变相的抢劫，
为了苏鲁克旗的土地他挺身奋起，
将倒行逆施的杨万元抓到苏木图，
捏着他的脖子进行了清算审理。[①]

第二，牺牲的英雄与人民群众的命运有着深刻的联系。如《六十三之歌》中的六十三，当他为了保卫家乡的土地，联络十二条好汉首举义旗时，周围的群众抛家舍业纷纷聚集到他的麾下，使他的队伍很快发展到三个营的编制。

不是为了骑那千里良驹，嗬咿，
是为了乡亲们的生息，嗬咿，
为了保卫人民的土地，哇唏哒，

① 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第254页。

与那顽敌势不两立，嗬咿。

............

为民伐罪的忠勇的六十三，嗬咿，
黎民百姓做了他的后盾，嗬咿，
抛家舍业纷纷入伍，哇唏呔，
聚集了同敌血战的三个营，嗬咿。[①]

第三，在巨大的苦难和个人生命的牺牲中显示出英雄的崇高品质。那木斯赉、六十三等起义英雄保卫家乡土地、反抗封建统治阶级横征暴敛的斗争，完全是正义的行动。但是由于当时以清朝宫廷为总代表的各级封建政权还掌握着庞大的国家机器和武装力量，起义群众则处于相对弱小的地位，在双方激烈的对抗中，代表正义而相对弱小的起义群众就会遭到暂时强大的封建反动势力的镇压、监禁、酷刑、杀头，而真正悲剧的英雄形象正是在这种巨大苦难的考验中站立起来的。如惩罚过狗官杨万元的那木斯赉，不久就在家中被官兵包围，经过全家男女老少和赶来援助的枪手弟兄的奋力抵抗，仍不能击退官兵，最后只好放火烧掉住房，推倒院墙，借浓烟烈火冲出包围。当逃到依罕郭勒河边即将渡河离开家乡时，他望着远处浓烟烈火中化为灰烬的家室，不禁落下了伤心的眼泪。“燃烧的浓烟烈火从远处可以看得见/可怜的妻子儿女在哪里谁能知道”?[②] 但是家破人亡并没有动摇他和敌人斗争的决心，“奔腾的依罕郭勒河不会倒流/造反的那木斯赉决不回头”![③]那木斯赉的起义队伍只有四十个弟兄，而追捕的官兵却是他们的数倍、十数倍，而且凶狠狡滑的敌

① 哲里木盟文化处、内蒙民族师院中文系编：《科尔沁民歌》，第47—48页。
②③斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第269、270页。

人凭借诸多方面的优势，常常是围追堵截，连续进攻，逼得起义军栖居山野，弹尽粮绝。每当这时，那木斯赉“就像山虎一样勇猛”，“像海青一样锐敏”，“抽出战刀，冲入敌阵”[①]，杀出一条血路，带领弟兄们突出重围。但是随着战斗的延续，弟兄们牺牲的越来越多，剩余的越来越少。最后，当那木斯赉被围困在蒙古贞旗阿拉坦锡热图山时，眼看突围无望，为避免被俘的耻辱，他面对敌人大喊三声，自杀身亡。同样的历史条件注定了同样的命运，转战千里的六十三最后被官兵围困在蒙古贞旗的另一座高山——翁根山。

奸诈的敌人收紧包围圈，嗬咿，
疯狂的官兵步步逼近，嗬咿，
宁可战死哪能被活捉，哇唏哒，
英雄的六十三壮烈牺牲，嗬咿。[②]

起义的英雄虽然牺牲了，但悲剧形象留给我们的不是悲惨，而是悲壮，不是恐惧，而是无畏。

属于第二类的《白鹿之歌》虽是一篇寓言作品，但它的象征性是十分明确的，台吉、汗主、那颜代表着有权有势的封建统治阶级，白鹿母子代表着善良而弱小的属民百姓。白鹿母子这样的悲剧形象和那木斯赉、六十三等起义英雄有所不同，他们是逆来顺受的属民，只是希望平安地过自己的正常生活，没有也不会危害任何别人的利益。但就是这一点点起码的正当要求，在汗主、那颜掌权的封建社会也不能得到实现。像阿日吉克那颜之流残暴的统治者，他们只是为了寻欢作乐，就要把无辜的白鹿母子猎杀掉。在弱肉强食的旧社会，像白鹿母子这样的遭遇可以

① 斯琴高娃等搜集整理：《科尔沁民歌》(一)，第278页。
② 哲里木盟文化处、内蒙民族师院中文系编：《科尔沁民歌》，第51—52页。

说到处都是，是一种“极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧”。[1] 但是白鹿母子悲剧形象的感人不仅在于他们被无辜猎杀的悲惨，更在于危难时刻母鹿对小鹿表现的母爱。

啊呀妈妈，不好啦，
顺着你左边的腿窝在流血哪！
糟了，妈妈呀，糟了，
你的右腿窝在流血哪！

听了两只小鹿的惊叫，
母鹿赶紧哄骗它俩说：
这是横跨乌诺图沟的时候，
被山丁树的针刺扎伤。

…………

母鹿边哄小鹿边喂奶，
全身精疲力尽气息奄奄，
当她的神志稍稍清醒，
便给两个孩儿留下遗言。[2]

这种牺牲自己保护子女、而且连牺牲都要对子女隐瞒起来的爱，可以称得上是一种无私的伟大的母爱。白鹿母亲的悲剧形象因此而高大起来，不仅让人怜悯同情，而且更让人崇敬。

同所有具有悲剧意味的叙事文学一样，蒙古族民间叙事诗的悲剧形象也是在同丑恶形象的矛盾对抗中存在的，悲剧形象

---

① 鲁迅：《几乎无事的悲剧》，《且介亭杂文二集》，第 127 页，人民文学出版社，1973 年出版。
② 《民间文学》1981 年第 8 期，第 54—55 页。

在暂时的失败中显示出他们的价值和未来胜利的希望，丑恶形象在暂时的胜利中暴露出他们的虚弱和必然灭亡的趋势。

### 三、从真人真事出发和变异中的虚构

前面我们反复提到，从真人真事出发，由讲述真人真事的历史传说和唱诵真人真事的抒情民歌结合而形成民间叙事诗是蒙古族民间叙事诗产生形成的一般规律，但是严格说，这种概括还不十分全面，因为还有如本节评述的《白鹿之歌》等完全虚构的作品，尽管这样的作品比较少，但它毕竟代表了民间叙事诗产生形成的另一种情况。

与此同时，我们还应该看到与艺术虚构有关的更为重要的一种现象，即民间叙事诗在流传中的变异。这种变异，既是一般民间文学共有特征的表现，同时对于起源的真人真事来说，也是一种逐渐进行的艺术虚构。其一般规律是，作品开始形成时最接近真人真事，之后随着流传中的变异，虚构的成分愈来愈多。以本节评述的《那木斯赉之歌》为例，如果作品中的那木斯赉就是历史文献中记载的那木斯赉，那么现在的作品中除出生地和个别人物与史实一致外，其余的人物、情节均变得面目全非了，也就是说基本是一虚构的作品了。即使作品中的那木斯赉是另一个姓名和出生地相同的那木斯赉，其中的某些情节也明显是流传中经过群众或民间艺人加工虚构的。如负责清剿那木斯赉、坐镇库伦旗的高警督到任后，为了先打掉那木斯赉"好汉"的威风，让部下给那木斯赉送来一封信，信中说任命那木斯赉为新旧苏鲁克旗的王爷，同时为了表示友好，请那木斯赉送他一匹金缰黄骠马。那木斯赉看过信一笑，从马群里挑了一匹又干又瘦连马鞍子也经不住的老骒马，连回信一起交给了信使。高警督打开信一看，上面写道："由于那颜您没有亲自来，故不敢将金缰黄骠马交在一个普通

人手里,请见谅。"[1] 又一看马,气得脸色铁青。于是他又想出了一个主意,给那木斯赉写了第二封信,说为了庆贺那木斯赉晋升王爷,特邀请十个旗的王爷举行道喜宴会,请务必光临。高警督估计那木斯赉不敢赴宴,众弟兄也不同意那木斯赉去冒险。但是那木斯赉说:"身为好汉,不去赴宴会给人留下笑柄。"[2]于是带领十六个弟兄直奔库伦旗。来到高警督的官衙前,果然大门紧闭,不见人影。那木斯赉用马鞭指着官衙大院喊道:"高警督,你请人不开门,肯定肚子里没安好心!"[3]拨转马头,飞驰而回。衙门的卫队由于事先没得到行动的命令,只好看着那木斯赉来而又去,高警督事后也是有苦说不出。这里描写的其他细节不说,只说构成情节的中心事件——任命那木斯赉当王爷,即是没有欺骗作用的虚构。因为按照当时的大清律例,蒙古王爷都是贵族世袭,即使是可以任命的总管,也得由皇室宫廷直接委任,不是由高警督能决定的。又如接着高警督带领官兵包围了那木斯赉的家院住宅时,那木斯赉对高警督喊话说:"要说仇恨在你我二人之间/与你手下的士兵没有关系/如果你还是说话算数的好汉/咱们一对一比比枪法高低。"[4]说完就挺身站了出来。高警督虽想一枪打死那木斯赉,但由于害怕,手臂发抖,未能射中。轮到那木斯赉开枪时,狡猾的高警督只是用马鞭把帽子挑出墙外,结果那木斯赉一枪齐根儿射断了马鞭杆儿。这些富于传奇色彩的情节虽然生动地表现了那木斯赉的英雄气概,但是在当时的实战中恐怕不会发生,也是后人传唱中的虚构。

所以,我们在看到绝大部分民间叙事诗源于真人真事的同时,更要看到它们在流传变异中逐渐进行的艺术虚构。因为正是通过这种变异中不断进行的虚构,民间叙事诗才在创造典型形象、揭示社会生活的本质等方面达到了较高的艺术成就。

---

①②③④斯琴高娃等搜集整理:《科尔沁民歌》(一),第260、261、265－266页。

# 第十章　民间传说

古老的传说与神话相联系，而当传说与神话分离之后，又与民间故事的构思有着彼此相融的艺术特征，所以也有将传说和故事合而为一的，这实际是广义民间故事的分类法。细加分析，如此处理，仍有不准确、不科学之处。传说总是与某些历史人物（哪怕是传说人物）、事件或自然物、人工物相联系，有一种比较具体的时代概念，它和天马行空、毫无背景限制地说故事是大有区别的。蒙古民间传说和故事也是如此，当蒙古部族源传说进入以历史人物为描摹对象之后，成吉思汗成为众口相传的人物。元以来数百年间，关于他的逸事传闻，述作者一直不断，其中各种黄金史著述可说是硕果累累，洋洋大观。因此，如果将蒙古族民间传说作纵向分期描述的话，成吉思汗传说是个无法回避的文学现象，如此势必与上述历史文学作品发生重叠和碰撞，据此，采取了毕其功于一役的做法，将民间传说集中介述。

## 第一节　民间传说的特征

蒙古古老传说与神话关系密切，在其演变为独立存在意义的传说历程中，具有三方面的特征，这就是历史化、传奇化、地方化的特征。

### 一、历史化特征

历史化是指具有时代特征的具体历史人物的口述文学。不是指与神话思维相联系的氏族、部族首领；或者泛指某某部落的英雄可汗。如《蒙古秘史》中出现的孛儿帖赤那、豁埃马兰勒、巴

塔赤罕……只能算作神话范畴中的人物影像,而不是具有历史倾向的真实传说人物。当蒙古人由神话思维步入英雄时代以后,英雄传说兴盛起来,这些早期的英雄传说反映了奴隶征战时代的英雄群像,尽管他们头戴可汗、勇士、莫尔根、太子各种桂冠,那只不过是人民口头创作所封赠,并非真实的历史记载,只能算作一种民族历史折射留下来的印迹而已,与历史传说仍有相当大的距离。这部分所谓英雄传说故事幻想浓厚、极度夸张,难以把握确凿的历史轨迹,故称之为英雄史诗或平魔故事,自然最为恰当确切。

那么蒙古族的历史传说从何而滥觞?这只能从成吉思汗及其具有历史倾向的祖先开始。《蒙古秘史》所载成吉思汗十一世祖豁阑高娃的传说,虽有神孕、感生神话的呈现,但它是真实历史的口传记录,而且从此以后,成吉思汗家族的谱系愈益清晰,故这一祖先传说就成为孛儿只斤系历史发展的源头,是蒙古历史中具有实在意义的历史传说了。这种由神话向历史化倾向的过渡,从远古直到今天,可说是每个民族历史发展的必然趋向。因此,谈起蒙古族名副其实的传说,《蒙古秘史》的记载自是开其先河。于是成吉思汗就成为蒙古族人民众口传颂、塑造渲染的历史人物了,所以从蒙古族文学发展的实际情况而论,成吉思汗家族的史传记载,才是严格意义上的民间传说。

### 二、传奇化特征

蒙古民间传说以成吉思汗为起点、为轴心,使传说这一形式突现灿烂、群英缤纷。长期以来,成吉思汗的故事传说弥漫洪荒,遮盖蒙古高原,无论史事的敷衍,名山大川及文物特产的附会,以他为引线者,实是层出不穷,星光辉映。这些创作归结到一点,就是以传奇的手法使之增光添色,展现英姿。其成果首推十七世纪以来的多种历史文学著作。这些著者展示成吉思汗的

征战生涯和处世待人的生活时，莫不把他描绘成一个运筹帷幄，料事如神，宽厚待人，善识英才的英明领袖，甚至常常出现奇异战法和善于变化的描绘，这一形象既不同于《蒙古秘史》中的真实人物，也不同于富有魔幻想象的史诗中的征战英雄，他是现实中富于传奇色彩的英雄人物。这种手法的转变虽然与作者的构思分不开，而探其渊源还是与丰富的民间沃壤有密切联系，因为真实人物的艺术化是民间口头创作得以传播扩展的有效手段，艺术化的过程，就是真实人物逐步走上传奇化的过程。这一特征不仅在成吉思汗形象上得到充分应征，广而言之，其他民间传说中的人物莫不具有传奇色彩。比如民间的机智人物、英雄好汉、摔跤手等等，他们的生活原型原本具有典型意义，有一般人所不具备的某种特点，在民间也较有影响。可是创作者再度加工传播时，并不按原汁原味去反映，他会添枝加叶，把许多同类型的人物和事件往他身上集中，到处传说，于是这一人物便成了遐迩闻名的传奇人物了，故传奇化则是所有民间传说的又一特征。

## 三、地方化特征

一个国家、民族的领袖、英雄、名人一旦在人民心目中扎根，各地群众在传颂他时，又会与眼前的现实联系起来，这又使传说具有了地方化的特征。比如人们在描述眼前的名山大川之地名由来、一种民俗、特产之出现，最容易与帝王将相，英雄名人挂起钩来，成为富有地方色彩的民间传说。这种移花接木的创作，使蒙古族民间传说出现了一种万紫千红、百花争艳的奇妙世界。其中以对成吉思汗的嫁接最引人注目，成吉思汗乃天命降生，他的意志代表着“天意”，他走到哪里，哪里就出现神奇事物。比如鄂尔多斯成陵所在地为何那么美丽富饶？原来是成吉思汗把龙王的净瓶圣水带来洒于此地的结果；哲里木盟为何叫“哲里木”？

原来是成吉思汗的骑兵经过乌阔尤大峡谷时，其金驹止步，成吉思汗抽断其扯肚遗留于此而得名的。“扯肚”蒙古语谓之“哲里木”(Ĵirim)，这就是“哲里木”的由来。其他帝王、神奇英雄亦可如此，如“甘吉嘎”(科左后旗)的得名是由于康熙在此遇一猛虎，眼看要吞食他，突然骤起狂风将他卷起吊挂在树上脱险而享有此名。“甘吉嘎”意谓“马捎绳”，有吊挂之意。至于《格斯尔传说》，更是以各地的自然山川和人工物为引线，穿凿附会，抒发出一则则格斯尔平魔的英雄业绩。由于格斯尔与当地的锦绣山川，风土人情结合在一起，使这位英雄神又成为极富地区特色的神祇了。当然，移花接木的手法不止于此，还有古老神话故事，编创的民间传奇故事都可用来敷演具有地方特色的山川和风土人情。所以地方化是民间传说的明显特征。

蒙古族民间传说的特征，如仔细探索，尚有其他许多方面，但主要特征离不开历史化、传奇化、地方化三方面的因素。根据民间传说的一般分类法，可分为人物、史事、地方风物三个大类型，[①] 下面以所知资料分别予以介绍。

## 第二节　人物传说

从蒙古族的人物传说来看，可大致分为两大类：第一，与历史有关联的人物传说，这类传说史书有记载，民间也广为传播；第二，富有地方特色或某一类型的传奇人物传说，这类传说一般在民间流布，史书很少记载，但又不能认为无史书根据，就判定其完全是子虚乌有，将之与民间故事等同。这类人物传说一般有姓名、地点、生活原型，不过在成为传说之后，经群众加工、集

① 参见《中国大百科全书·中国文学卷》第541页“民间传说条”，中国大百科全书出版社，1986年出版。

中、虚构，离原型越来越远而已。在此，结合时代特点，对成吉思汗传说、摔跤手传说、锡林好汉传说分别介述。

## 一、成吉思汗传说

由于历来为成吉思汗立传的书籍颇多，不拟对这些史书传说叙述分析，只结合这些著述所带来的影响以及流传的民间作品进行分析介绍。

第一、为统一北方民族各部的领袖作传，自是从非凡的来历开始叙述。从《罗·黄金史》、《蒙古黄金史纲》、《蒙古源流》等书所展示的成吉思汗形象来看，其最突出的观点是将其神化为承天命而生的君王，有的说他诞生时右手握有龙王送来的玉宝玺，有的说握有黑血块。，还有天赐甘露，化卖弓老人折服狂傲的合撒儿、别勒古台等。他征战杀伐，出神入化，再顽固的敌首也得个个降服。这种神化成吉思汗的描绘，影响着整个成吉思汗传说的创作。无论现今搜集到的涉及成吉思汗的逸事传闻，还是民俗风物传说，几乎都有神化成吉思汗的刻痕。如众人乘马赶路，一人乘骑撒尿，就必须敲马镫让众人等候的民俗来源，就与成吉思汗一段逸事有关。比如呼伦贝尔的传说，讲一个夏天成吉思汗率部过克鲁伦河，可汗派两个士兵前去察看河水结冰没有？二士兵如实回报未结冰，可汗以虚报论罪斩首，再派二士兵前往察看据实回报也被斩首。第三次去察看的士兵回来再三思虑，认为真情相报，肯定处死，莫如虚报结冰，可能侥幸不死，于是呈报了河水冻冰，果然天随人愿，河成冰川，可汗率部平安涉过克鲁伦河后问道："全过河了吗？"众答："全部过河。"冰河霎时化为汪洋。一将军因乘骑尿尿延误，沉入河中淹死。从此成吉思汗下令："凡马撒尿者，必须敲马镫示知。"[①] 鄂尔多斯传说是

① 见特古斯巴雅尔编《成吉思汗的传说》第103—104页，内蒙古人民出版社，1998年出版。

因马撒尿一个军人落后，被敌人杀害，成吉思汗才定下敲马镫的规矩，[①] 比较合理。蒙古人的饮食奶酪从何而来也有两种说法：一说是成吉思汗之父耶速该死后成了神仙，成吉思汗上天探望父亲，天宫摆出酥油、酪蛋招待他，他想带些回来吧，天庭搜查很严，就用洗净的胡须把酸乳汁沾在上面悄悄带回草原，从此以后，大家不仅学会做酸奶子，还会做酥油、酪蛋、卷肯、奶皮等各式各样可口食品(《奶酪的由来》[②])。《马奶酒的曲种》[③]则说是蒙古部在战乱中丢了曲种，派使臣向邻国索取，遭到拒绝，成吉思汗亲自去要，也怕碰壁尴尬，于是装作寻马人来到邻国，国王盛情招待，他专捧大坛喝酒，将酸马奶故意粘在胡须上带回来，从此有了做酸马奶的曲种，这也比较合乎情理。但从许多成吉思汗的逸事传说看，神化他的成分仍然不少。比如鄂尔多斯杭锦旗的哈日芒乃盐湖，有的传说把它说成是成吉思汗的白母驼为寻找分散的驼羔，奶汁到处流淌，因而凡是淌奶的地方，就成了盐湖，哈日芒乃盐湖就是其中之一(《金敖包传说》[④])。锡林郭勒正镶白旗盐湖的形成又变成了成吉思汗夏天在此驻扎，他的坐骑停步的地方就出现了盐湖(《盐湖的传说》[⑤])。乌珠穆沁的额吉淖尔是个大盐湖，可是那里有口深井却是供人饮用的淡水，这也是成吉思汗带来的福分。原来成吉思汗率军在此驻扎时，他在井上饮马时，不慎将口衔的冰糖掉入井里，他不但丝毫不悔，反而连声祝福："愿掉进井里的冰糖成为民众的口福。"从此，井水不断上升，从井口长年汩汩外流，真的给人们带来了福分。[⑥] 一些神化成分较少的作品，一般是突出他风卷残云的威

---

①③见特古斯巴雅尔编《成吉思汗的传说》。
② 见上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》第129—130页。
④ 却日勒扎布编《古迹传说》第117—120页，内蒙古人民出版社，1993年出版。
⑤ 却日勒扎布编《山水传说》第125—126页，内蒙古人民出版社，1992年出版。
⑥ 特古斯巴雅尔编《成吉思汗的传说》第118页。

猛气势，烘托其英明圣鉴的作为。如《阿拉善》[1] 就讲了成吉思汗率军打击狂傲的唐古特首领，将阿拉善美丽的山川作为夏营胜地，放牧军马的“军马营”故事。这些传说一方面赞颂成吉思汗为大众带来好处的业绩，另一方面是借帝王之威名叙说民俗来源之神圣，或者特为宣传家乡山川之秀美而增添声誉。

第二、历史典籍还围绕成吉思汗描摹了众多皇族近臣，骁勇战将，这些记述对以后民间文学的创作也发生了一定的影响。在此不一一罗列，只就两个人物的刻画，剖析民间如何接受历史传统并进一步发挥以表达自己愿望的创作契机。

合撒儿，成吉思汗御弟，《蒙古秘史》记有成吉思汗因其有反叛嫌疑，欲治罪斩杀被诃额仑母救出的情节，合撒儿所以成为罪人，记述始于此。十七世纪以后的著作对合撒儿的描绘有了变化。《蒙古黄金史纲》记叙他受成吉思汗命射杀恶鹗，却将喜鹊翅翼射断。可汗命人向他索取大皂雕翎，还口出狂言，以带血的骨顶羽翎充数应付任务。因他又与忽兰哈屯串通一气，有不忠行为，就让他以熊鹿为食，捆绑后关进围栅栏的井里。后成吉思汗征西夏时，遇善于诅咒作法的黑老媪，别人无法对付，只能将善射的合撒儿从井牢里放出完成此任，由于长期监禁，手脚不灵，只射中了黑老媪的膝盖。[2] 这就是合撒儿成为罪人的大致事迹。从鄂尔多斯杭锦旗搜集到的民间传说《忠于帖木真的合撒儿》[3] 从总体框架看，基本包括了以上事件，但在情节的叙述上趋于详尽并符合逻辑，人物性格的刻画亦较鲜明。比如为什么要监禁合撒儿，该作品叙述了错杀云雀，其他情节省略，为什么一只云雀便让合撒儿身陷囹圄？原来云雀是啼鸣“成吉思！

---

① 见《山水传说》第186—187页。
② 参见朱风、贾敬颜译《汉译蒙古黄金史纲》第26—28页。
③ 艾厚国搜集整理《鄂尔多斯民间故事》第353—357页，内蒙古人民出版社，1988年出版。

成吉思!"的灵鸟,它声止石裂,便为成吉思汗献出了龙凤玉玺,合撒儿毁掉盛世之象征,岂有不罹罪入狱的道理。这一情节交待,就避免了史书语焉不详的弊病。其次,合撒儿出狱射黑妖婆,不是在身体虚弱情况下进行,而是提出条件,成吉思汗允准他吃一百只黑绵羊把身体养壮后前去射杀黑妖婆的,如此一来情节更趋于合理。但最能突出合撒儿忠贞品格的,还是最后决定一个人的命运的情节处理。黑妖婆虽然中箭,但倒在地上才能死亡,而倒地的方向却是对成吉思汗、庶民及合撒儿命运的抉择,往后翻倒,成吉思汗不祥,前趴万民遭殃,左倾右跌,合撒儿命亡。成吉思汗则认为"只要我和庶民万众太平,失掉一个合撒儿,那有什么可惜!"这就决定了合撒儿要为君王和众百姓献身的必然命运,而且黑妖婆在倒地死亡时,还诅咒他将会断子绝孙,那么合撒儿不仅要交付个人生命,还面临着家族断根,一切希望悉数毁灭的处境,但他仍是坚定不移地选择了后者,把一切献给了人世。这一推陈出新的创造,使这一段史事逸闻焕发出既悲壮而又璀璨夺目的光辉,从某种意义上说,是以人性美的充分展示来匡正史传中所谓的罪人的名声,还合撒儿以本来面目。

另一传说《沙纳根山的传说》[①] 是讲述乌拉特前旗沙纳根山来由的故事,其情节也是围绕合撒儿射杀黑老妪展开,可说是合撒儿传说的一种变体。该作把成吉思汗完全抹掉,成为合撒儿、群众、黑老妪三方之间的行为。合撒儿被请出箭射黑老妪是由于妖婆咒语灵验,使当地民众常常陷于无法摆脱的苦海中,这才请合撒儿出来为民除害。合撒儿一箭射中黑老妪煮早茶时扬茶的手臂,她惊慌中猛然将扬茶的勺子甩向南面,成为一座勺子形的山峰,这才起名为"沙纳根山"[②]。黑妖婆从山上往下栽倒时,发出诅咒让合撒儿永困井下,从此合撒儿被压井底不见天

① 《山水传说》第157—158页。
② 沙拉根:蒙古语,意为勺子。

日。黑妖婆被摔死后，人人称快，于是将合撒儿从井底救出，每天杀一只羊供他吃喝，喂了百日羊汤后，合撒儿又成为一名健壮无比的英雄。这一传说是借史事逸闻附会山名，既与成吉思汗无关，也不让合撒儿落入悲惨的处境，完全是赞美英雄以及英雄精神长存的人民愿望的表达，这一不落正统历史巢臼的编创，就使这篇作品具有了较高的人民性价值。

强烈表达人民愿望的作品，尚有一作——《古尔勃勒津高娃传说》(即《哈屯郭勒》)。其史事在《罗·黄金史》、《蒙古黄金史纲》、《蒙古源流》中均存，该史事在流传中无异说问世，基本按原貌传布，为何《哈屯郭勒》如此引人注目，恐怕是原作已深深反映了人民之所想的原故。如果不以成败论英雄，而以上述观点来评价这一人物的话，古尔勃勒津高娃的精神品位可说达到了一定的高度。她在国破家亡之日，不委身于权贵，宁愿跳入黄河，让尸体逆水而上，这种敢于顶风抗压，保持其“奴本洁来还洁去”的果决行为，是多么可歌可泣，惊世骇俗。人们景仰她、怀念她刚烈不屈的精神，把她溺死处的黄河叫作“哈屯郭勒”，冢墓名曰“铁芦冈”，以此寄寓深情。以至成吉思汗祭奠中很难排上名次的人物神，她也作为八白神进入八白宫，可见她在人民心目中的地位。这一人物的奇闻逸事通过史传到处流传，特别是在鄂尔多斯的崇高声誉，充分反映了人民大众对理想美的渴望和追求，对此作以其他思想评价，如正统观念来评价的话，是难以得出正确结论的。

### 二、摔跤手的传说

从蒙古族故事表现骑马、射箭、摔跤三项技艺来说，前两项的有关故事多有神奇的情节出现，因为生活中离不开骑马，所以能飞、能言、能变的马的故事层出不穷。为了描写英雄的神勇，把射箭技艺说得神乎其神的故事亦非鲜见。可是唯独摔跤手的

传说罕见虚无缥缈丰富想象之作,所有故事基本是描绘现实生活图景,反映身怀绝技的普通猎牧民在摔跤生涯中的凄苦身世,很少有幻想故事中那种大团圆的结局,为证此点,试举数例。

传说一:《巴林摔跤手》[1]。巴林摔跤手臂力过人,技艺精湛,敖包盛会连续三年夺魁,声名大震,成为巴林王的专业跤手。一年逢乌珠穆沁王五十大寿,他随巴林王参加庆寿盛典。在大宴上乌珠穆沁王领教了巴林摔跤手的神力,就特意将摔跤比赛延期一月作准备以对付巴林摔跤手。他搜罗了五百七十对跤手,明目张胆地违规与巴林摔跤手轮番比赛,想用车轮战累垮对方。即使如此,那些摔跤手亦纷纷败北,很快被淘汰下去,至最后与乌珠穆沁王带金"卓铎格"交手时,连摔三天,才将这个显赫摔跤手举起摔倒。乌珠穆沁王不甘心,设谋用红牤牛和疯驼致他于死地,结果牤牛被驯服,疯驼被打死。巴林摔跤手以为脱出虎口,可以平安返乡了,不料在半路被王爷埋伏的火枪队枪杀。巴林王得知却不动声色,觉得为一个普通牧民与乌珠穆沁王闹翻不值得,把此事悄悄压了下去。

传说二:《鄂尔多斯摔跤手》[2]。一年,鄂尔多斯名摔跤手呼和道布参加大那颜在伊克昭(指大庙,亦称王爱召)举办的"朝拉更"(各旗王爷会盟的会议)盛会,进行五百名跤手比赛。第五天,只剩下呼和道布与大那颜功勋跤手姆霍赖对抗赛,从上午一直摔到下午,呼和道布才占了上风,大那颜眼看他的摔跤手要败阵,急得他站起大喊让呼和道布认输,呼和道布不听摆布,将姆霍赖摔倒在地。姆霍赖恼羞成怒,嗖地站起对准呼和道布小腿猛踢一脚,霎时鲜血从靴筒冒出。呼和道布一怒之下揪起姆霍赖扔出八丈远摔死。大那颜将呼和道布抓起来吊在树上剥光衣

① 见上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》
② 郭永明译《鄂尔多斯民间故事》第39—48页,内蒙古人民出版社,1980年出版。

服用搔羊的钢搔子抓他的皮肉，浑身肉一条一缕倒挂下来。他又命府丁把他装进铁铸的粪筐，用铁丝绑牢扔到深山老林，昏迷中他被大雨浇醒，见一只斑斓猛虎伸进舌头舔噬他的血肉，他一惊，双臂一伸，撑破铁筐，猛虎撒腿就跑，他窜上去抓住老虎朝卧牛石扔出，把虎摔成肉浆。呼和道布披上虎皮，捡几块虎肉找一山洞度日。

十五年过去，呼和道布回到家乡，见一十五六岁的小青年在井上饮牛，向他打听，小青年却将二岁牛举起来象手持指挥棒似地指点给他。几番询问，才知正是自己的儿子。儿子要为父亲报仇，呼和道布认为前去白白送命，不准。儿子佯允，仍是练习摔跤不止。呼和道布劝阻无效，只得由他去了，十八年后，小呼和道布与小姆霍赖对阵，又将小姆霍赖摔倒，此次小姆霍赖未进行报复，大那颜也未兴师问罪，倒是以礼相待，但在几个牧民打扮的人进毡包为他庆贺饮酒时，他被毒死了。

传说三：《呼和道布》[①]。这可能是上述故事的不同说法，故事大意如下，呼和道布是鄂托克旗著名摔跤手，由于他摔死汗的宫廷摔跤手，被汗抓去抽了他的脚筋，赶到一个荒无人烟的地方，他好容易活了下来，十年后回家遇到两个青年，一个犁地，一个挖井，其臂力如神，超过常人，一打听知是自己的儿子，他觉得日后当个摔跤手没有好下场，就骗他们下井，把他们活埋了，从此，呼和道布就没有后代了。

传说四：《阿拉善摔跤手沙勒宾的传说》[②]。

这是个有历史年代记载的摔跤手传说故事。康熙四十八年，阿拉善王爷罗贝勒·阿宝的福晋道格欣公主（又称鹅掌公主）回北京探亲告诉父皇阿拉善有个叫沙勒宾的摔跤手如何如何力大无穷，本领高强。康熙下令叫沙勒宾进京与他那世无匹敌的

---

① 见曹纳木转写校注《阿尔扎波尔扎罕》第77—79页。
② 见郝苏民选编《西蒙古——卫拉特传说故事集》。

皇家跤手比试。公主通报回旗，因为没有能驮动沙勒宾的驼、马，只得随专使骑乘跑步进京，月余抵达，皇上传旨在正式交手前须将牛一样大的盘石举起，十尺石柱折断，沙勒宾件件过关，与皇家跤手较量时，他双手抓住两名跤手高高举起抛出，使两名达尔罕力士顷刻丧命。带沙勒宾进京的专使知道沙勒宾将遭杀身之祸，就让他扮成乞丐，绕进胡同逃走。圣上知已潜逃，查无下落，再不去追问。从此，沙勒宾去向不明，长年日久，就无人关心打听他的事了。

以上几个故事大体描绘了摔跤手的生活情景及其悲惨结局，他们的归宿似乎与故事中常说的胜利辉煌大团圆永远无缘。在整个封建独裁时代，无论什么普通民间摔跤手，若是敢于冒天下之大不韪，触犯统治者的尊荣权威的话，就会厄运接踵而至，招来血光之灾。阿勒宾幸运逃脱，与那些死于非命者相比，略胜一筹，但他只能隐姓埋名，永远在尘世中消逝，默默无闻了。所见摔跤手传说都这样不谋而合地吟唱同一命运的悲歌，为什么？大概是生活本来如此吧。

### 三、锡林[①] 好汉传说

蒙古族本有为英雄立传的传统，其中除载入史册，具有历史影响的英雄人物外，也有闻名一方，名不见经传的义士豪杰。这些人本领高强，遇事一片侠肝义胆，好与欺压人民的邪恶势力作对，济危扶弱，伸张正义，故这类人物在群众中享有极高声誉，但却遭到统治者的嫉恨，调动所有恶势力，对之百般围剿、迫害，因而他们一生命途多舛，最后往往饮恨而终。这类好汉传说与古代史诗中的英雄不同，他们的命运是鬼蜮横行的近代社会生活的真实写照，是一出出悲剧命运的呈现，比如内蒙古许多起义英

---

① 锡林：蒙古语，意为山林旷野。山林旷野好汉，犹如汉族古典小说中的绿林好汉，这里指近代喀尔喀地区四处漂泊、以打富济贫为宗旨的好汉。

雄的悲惨结局，喀尔喀蒙古地区锡林好汉的凄楚归宿就是这种英雄传说故事。在此，内蒙古的起义英雄在史事传说中介绍，此节集中叙述喀尔喀地区的锡林好汉传说。

锡林好汉传说有以下作品：《陶瑞班迪》、《阿吉甫好汉》、《好汉希吉尔》、《丹丕勒与杜古尔》、《帖木尔》等。[1] 陶瑞班迪和阿吉甫是并肩战斗、生死相交的好友，可在讲述他们的经历时，却有着不同的生活道路和归宿。他两者是神偷手，专与旗里的王公贵族作对，常常将王爷草场上的牲畜偷来为生或周济穷苦牧民，因此引起统治者的憎恨，千方百计缉捕归案。陶瑞班迪，达力冈嘎旗人，是个演奏胡琴的高手，在监禁中，由于他演技迷人，被那颜请去在他弟弟的婚宴上进行表演，本可借机逃走，但他数天忘情欢宴表演，最后装作一醉如泥，又被抬回狱中。那颜拉拢他，将其释放，并赠哈达银碗，从此达力冈旗再不丢羊了。

阿吉甫是车臣汗盟昌力格道尔吉旗人，由于他的偷盗和善于越狱的神功，在咸丰四年（1854 年）、八年（1858 年）、九年（1859 年）几次被捕，几次越狱而逃，那些那颜和差役头目常因他不翼而飞的本领为之罚缴牲畜，受到仗责。因此引起喀尔喀各盟震怒，一致通令缉拿，阿吉甫担心牵连其他绿林朋友，主动投案自首，事情才算平定下来。

两个传说说明封建统治者对危害他们统治的不法之徒，不是拉拢就是坚决镇压取缔。陶瑞班迪和阿吉甫的不同归宿，充分证明这种两手政策的应用。

《丹丕勒与杜古尔》是喀尔喀好汉传说中流传最广的传说。他两都力大无穷，是蝉联冠军的摔跤手，由于常与满洲都统、中国旅蒙商作对被逮至大库伦严刑拷打折磨，判软禁三年。软禁期间，不准骑马，限令每日至衙门报到应卯。可就在他们刑期将

---

① 以上作品均见〔蒙古〕哲诺著《民间文学研究》“民间传说”（二），乌兰巴托，1986 年出版。

满之日，报到之后的一昼夜中，又做了常人难以办到的事情。他两不谋而合的分头去劫取运往乌里雅苏台二百车物资以满足生活所需并分给穷人。丹丕勒潜入旅蒙商家摁倒他家的黑快马，用皮绳捆牢托至栅栏边将其吊出作为乘骑。黑夜路遇杜古尔合谋共同下手。不料运货的车老板说被三个强人抢去二十多辆货物，并说三人力大无比，能把货车举起往峡谷对岸扔，而接货车者犹如接一袋羊毛那样轻松，还把黄牛扔过去宰杀烹煮，实在吓人。由于车老板知二人是大力士，求二人相助，如夺回货车，以各得五辆货物相谢。二人前去与三个强人交手，将他们一一打倒捆绑，原物送回车老板。折回又将三人释放，向他们解释道："我们是有罪的囚犯，只能以不再犯罪的办法谋取一点开销，请你们别处随意谋生去吧。"二人将获得的货物存放朋友家，绊上黑快马存于密林，让人照看，随即返回衙门报到。午间衙门传询丹丕勒，丹丕勒走进衙门一看，丢失黑快马的店主也在坐，他完全明白了。那颜追查他偷了马，丹丕勒矢口否认，说没有出库伦，如何偷得了马？店主知道没有证据硬逼不是办法，于是顺风转舵，求丹丕勒相助寻马，并以七十两纹银相谢，还相邀二位阿布日果(蝉联冠军)晚上到家赴宴。晚上丹丕勒和杜古尔牵来黑快马至店主家，双方都心照不宣，不用多言。丹丕勒在酒席上向店主直言不讳，公开敲定说："骗来的马还给你，你不要过河拆桥，到衙门去卖嘴皮子，否则一旦发现，日光下的白马就会变成一丝不挂的女妖！"店主知二人厉害，连声："不敢！不敢！"走时，店主除敬奉七十两纹银外，还送了瓶酒及各种礼品。

这篇传说讲得十分逼真，把丹丕勒和杜古尔的神力胆气及善于应付恶劣环境的智谋策略活生生地呈现了出来。他们是囚犯，却又想出种种招数，在不至于获罪的情况下去谋取生活开销，这种太难太难的事，在他们的奇特勇力和智巧的运作中，却做得那么游刃有余，轻轻松松而合乎情理，不是好汉、奇人，何能

如此？

《帖木尔》是描述另一种类型人物的好汉传说。帖木尔，土谢图王旗人，身材高大，膀粗腰阔，还须穿一尺多长的靴子。一次，他带扎嘎拉到中国旅蒙商所开的大兴商号游逛，商号里正忙于过大年，做供奉格斯尔神的菜肴、炸糕。主人与帖木尔惯熟，便设宴招待，把他请至上座，帖木尔毫不推辞坐下，吃着吃着，便随手拿起供奉格斯尔神像的供品吞咽起来。老板一见恼怒，大声喊叫制止，他充耳不闻，照吃不误，老板拿起大烟袋向帖木尔后脑勺猛击，帖木尔一只手抓起老板，把他抛向门外。众伙计抄起棍棒一起向帖木尔打来，帖木尔让扎嘎拉藏他身后，挥拳便打，谁碰上谁就倒地，他们一见不是帖木尔的对手，纷纷逃窜，屋内人空，帖木尔将债券、账单、金银财宝一一翻腾出来，尽数揣进他和扎嘎拉的怀里，大摇大摆走出商号，众人目睹，谁也不敢阻拦。扎嘎拉怀揣物品过多，无法上马，帖木尔将他一手提起放上马背，他一人调转马头飞奔而去。扎嘎拉回家无法处理带回来的金银财宝，东塞西藏，吓得不敢出门。一天，帖木尔来了，扎嘎拉请他赶快将财宝什物取走，他说那些归你随便享用，如觉不妥，周济贫穷乡亲吧！

一年，土谢图王旗在“喇嘛因洪格尔”地方举行敖包那达慕大会，帖木尔参加摔跤比赛，他一轮一轮获胜，最后与一个七旗那达慕会的“阿布日果”交手，经过艰苦奋战，放倒了那个摔跤手，可王公贵族硬是大喊：“海那！ 海那！”（即平局），要他重新开战。帖木尔一气之下，把对手举起走到王公桌前狠狠摔倒，并卡住他的脖子不让动弹，于是双方各自的同情者举棍棒混战起来，帖木尔骑上马旋风般将王公卫队打得七零八落，旋即离去。帖木尔五十岁那年被土谢图王旗衙门逮捕，判处死刑，并用湿牛皮紧裹扔于荒野，两天有人去看尸，只见干瘪牛皮不见人，原来帖木尔等牛皮晒干后猛踢牛皮洞穿，逃之夭夭。但由于他长期与

权贵奸商作对，激起他们的憎恨，仍被抓进牢狱监禁，最后死在狱中。

这篇传说的主人公是个天不怕、地不怕，专凭勇力与王公、奸商作对的好汉。他不顾后果，也不施鬼点圈套；不信神，不向权势低头，直去直来纵横闯荡，与恶势力拼搏抗争。甚至被统治者判其死刑以牛皮包裹抛尸荒野，他仍是活了下来，真是个砸不烂、压不垮的钢铁硬汉。他的胆大妄为，在那群魔乱舞的时代，岂能容他存身，最后仍然锒铛入狱，了其残生，这就是封建社会给这些耿介刚烈、独往独来的好汉安排下的悲剧命运。

## 第三节　史事传说

关于蒙古族的史事传说，据所知资料，内蒙古东部区和西部区有所不同，西部的卫拉特四部与喀尔喀部和满清王朝都曾发生过战争，故《西蒙古——卫拉特传说故事集》中，便刊有《喀尔喀的布和巴特尔袭杀卫拉特的哈什嘎孟杜尔》、《四部卫拉特的毁灭》、《噶尔丹·博硕克图汗》等篇传说。基本是描写和折射清初在西北地区争战之纵横捭阖和个人命运的归结，不予赘述。至近代以后，内蒙古地区的起义斗争风起云涌，这些历史事件在反映反封建压迫的叙事诗中多有描绘，而真正作为叙事性的散文传说在民间广为传播的就必较少了。即使如此，亦非绝无存作，现将两篇称得上是反映近代起义斗争的传说介绍如下。

### 一、《怒杀巴林王》①

这篇故事从反映的时代背景看，正是近代反封建高潮来临之际，据口述者提供是清代末年发生在巴林旗的一桩农牧民起

① 见上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》。

义的大事。故事虽有加工渲染，但有一些根据，故不能完全以虚妄的故事对待。

巴林王一贯横行乡里，横征暴敛，滥杀无辜。故事从他带仆从行猎，以羊羔为猎物，射死羊羔，又将牧羊儿童射杀开始，又讲了两次旗那达慕会上的惨剧。头年王爷的摔跤手被牧民巴岱摔倒，巴彦梅林抓去巴岱一顿毒打，昏死过去，扔在荒野上让狼吞食，幸得老牧人救走治愈。翌年的那达慕会上，王爷居然听巴彦梅林怂恿，用两个儿童顶碗试其箭法，结果两个孩子惨死于他的箭下，把一场欢庆盛会变成了鲜血横流的屠宰场，牧民忍无可忍，霎时燃起了反抗的怒火，一场急风暴雨的起义，王爷、梅林、兵丁被杀，罪恶的王府也付之一炬。

这次起义据说影响巨大，本世纪六十年代期间，京剧《巴林怒火》就是根据这一故事所提供的素材进行创作并搬上舞台的。

二、《华立顺、华立彦为首的起义》[①]

如果说《怒杀巴林王》有不少虚构成分的话，《华立顺、华立彦为首的起义》则是一篇真实的史事传说。这次起义规模大、涉及面广，最后终于将人人痛恨的魔鬼土谢图王处死，但华立顺、华立彦等七人起义首领却被清朝政府逮捕斩首示众，人们为纪念这些英雄，他们的英雄事迹一直在内蒙古流传。

色旺敖力布桑宝是同治、光绪年间的土谢图旗（今科右中旗）王爷，兼十旗的哲盟盟长。他权势煊赫，暴虐恣肆，无论平民百姓，还是下层官吏，他随意治罪屠杀，发现男女谈情说爱，则让戴上木枷，投入监牢；发现冬天戴皮帽放下帽耳的，抓来割掉耳朵；看不顺眼的下层官吏押至“哈达松艾里”（钉子村）活活钉死；

① 此史事传说是玛尼扎布、杜古尔苏荣于1954、1956年两次赴科右中旗调查、采访老人达奇霞、孟和等人，由他们口述记录而成。刊登于《蒙古历史语文》1958年第5期。

若有进谏者,将他投入板房脖颈扣枷往后拽拖勒死。为聚敛财富,巧立名目摊派苛捐杂税,无休止地征调各种差徭劳役。他女仆如云,稍不称心,便遭毒打,略有姿色者,任意奸污蹂躏。为建造洋楼宫殿,集中五千民工,连十几岁的男女孩童也拉来挖沟抬土,累死饿死的人啊!真是多得很。

贴身奴隶华立顺、华立彦早已忍无可忍,为走出魔窟,号召起义,与太平嘎计议脱身。太平嘎口含羊血,突然在王爷轿车前口吐鲜血倒地,王爷大惊,"他怎么吐了血?"连声发问,左右禀报:"他染上瘟疫。"王爷急命左右拖走,让他永远别进王府的大门。太平嘎趁机逃脱,在役夫民众中串连发动,做起义前的各项事情。他们悄悄进府,用绳索从城墙上接出了家人。

辛丑年(1901年)三月初三,阴云密布,雷电交加,倾盆大雨,下个不停。华立顺、华立彦、德吉德嘎拉僧、额敦梅林、陶克陶、云木扎布、太平嘎七英雄向民众发出号召:"消灭残暴的大王,镇压土谢图旗的魔鬼!"打开监狱,放出犯人。几千服苦役的人们连声响应,手持铁锹、镐头,在英雄们带领下,浩浩荡荡向贝子府进军。王爷见激起民变,连连写信告饶求情。他们将送信的走狗额都贺希格射杀,王府士兵也纷纷前来投奔,府中马弁、侍女、伙夫也跑得净尽。王府空荡荡,一片冷冷清清,跟随王爷的只有一个汉族夫人和死党贺希俊。王爷一见送信者一去不回,心知凶多吉少,牵出日行八百里的黑骏马,将王府大门从里锁紧,再用巨石顶住大门,与贺希俊树起梯子越墙而过,向西逃奔。那个阴险毒辣的夫人见只把她抛下,用剪子抹脖子也没死成。一路黑马驮不动肥胖的大王爷,不断失前蹄,左右摇晃站不稳,想到热河求救兵,赶远路又不行,只得转向近处沃松宫(即水宫)藏身。贺希俊一见光景不妙,也逃之夭夭无踪影。起义群众得信便赶到沃松宫,把它包围得严严实实,王爷连忙递出手谕,答应回府改错认罪再不压乡亲。群众一片呐喊,将手谕撕碎不

答应，王爷交出快枪只求饶命，华立顺递上王爷十条罪状，一只木盘放上刀子、毒药、绳子交王爷手中，让他自裁性命，王爷一声哀号："饶命，饶命！"就是拖延不动身，华立彦带枪往里冲，一声枪响，王爷应声倒地上，德吉德嘎拉僧又补一枪，将他彻底送了命。他们一声不张，请来木匠做成棺材，两个弹孔用蜡封紧，盛棺埋葬，假托王爷暴病身亡，众百姓高唱"镇压土谢图魔鬼"的凯歌返回贝子府。这是丑年的事情，到寅年（1902 年）有了变动，那位新上任的大王，见百姓对他不满，向北京朝廷原原本本告发。卯年（1903 年）沈阳派兵进入土谢图旗，追究罪责，扬言不交出凶手，全旗化为瓦砾灰尘。华立顺、华立彦等英雄为避免百姓受害遭罪，挺身而出承担责任，三月将七英雄带回沈阳，七月处死，将他们的头颅割下，在土谢图旗扎木图路口悬挂示众。旗民失声痛哭，为哀悼他们，将他们的英雄事迹当成镇压魔鬼的格斯尔故事永世传颂。

这篇传说重在讲史事，虽出现了一些正反两面的人物，但不是刻意描写的对象。传说对事件的起因和全过程作了如实叙述，甚至人物姓名、时间、地点都交待得一清二楚，故情况逼真，十分生动。由于该历史事件的生活原型已非常典型，即使如实道来，也富有传奇色彩，扣人心弦。当然，说它未经任何想象加工，也不尽然。比如说到土谢图王的残暴，他落入起义人民手中那卑躬屈膝的可怜相，蒙古牧民起义时摧枯拉朽的气势，群众领袖人物机智斗敌和大义凛然的英雄气概，以至起义时雷鸣闪电、大雨滂沱环境气氛的烘托都说得绘声绘色，惊心动魄。这种在基本事实上的加工渲染，把起义人民的仇恨化为火山爆发似的力量，生动地呈现了出来，让人扬眉吐气，受到鼓舞。所以它是一篇宣泄劳动人民的愤怒情绪，富有战斗性的史事传说。反映

这一事件的诗韵作品有民歌[1] 和好来宝，而散文体的史事传说，唯有此作，可见弥足珍贵。

## 第四节 地方风物传说

蒙古族地方风物传说，按所知资料可分为山川传说、古迹传说、风俗传说、文化娱乐传说。只是对新疆巴音郭勒和博尔塔拉两个蒙古自治州的情况知之甚少，只能付诸阙如，重点叙述内蒙古地区的风物传说。

### 一、山川传说

内蒙古由东向西伸展，从地貌看，具有世界闻名的高山大川、森林湖泊、温泉奇峰、茫茫沙丘。这些鬼斧神工的自然造化，使生活在这里的群众情有独钟，依据这些山山水水的不同特色，驰骋想象，以最美的语言编织出了一则则神奇的传说故事。在他们眼里，故土最亲水最甜，它使多少古代英雄为之倾倒折腰，又使多少劳动者为之抛洒了心血和汗水。这类作品众多，琳琅满目，在此根据却日勒扎布编《山水传说》、艾厚国搜集整理《鄂尔多斯民间故事》、郝苏民编《西蒙古——卫拉特传说故事集》、上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》、哲里木盟群艺馆编印《哲盟蒙古族民间文学选·文艺丛书之三》、安柯钦夫、道荣尕编译《格斯尔可汗传说》等书中摘选在整个山水传说中极其有限但比较典型的作品进行介绍，并由东向西分盟列表，以便于一览检索(见表一、表二)。

---

[1] 蒙文抄本藏内蒙古社会科学院文学研究所。有的汉译文叫《逃亡者相会》，见《长春》杂志 1961 年第 6 期。

表一

| 地区 | 传说故事目录 |
| --- | --- |
| 呼盟、兴安盟 | 1. 兴安岭的传说[Ⅰ]<br>2. 兴安岭的传说[Ⅱ]<br>3. 阿尔山的传说<br>4. 神泉<br>5. 呼伦湖和贝尔湖<br>6. 达赉湖的传说<br>7. 莫格勒河的传说<br>8. 敖奴温泉的传说<br>9. 锁子山的传说(兴安盟,科右中旗) |
| 吉林 | 1. 查干花的传说(郭尔罗斯前旗) |
| 哲盟 | 1. 哲里木的由来(含成吉思汗逸闻)<br>2. 库伦旗<br>3. 不可到达的库伦<br>4. 塔敏查干　(库伦旗)<br>5. 灰腾山　(库伦旗)<br>6. 甘吉瓔的传说　(含康熙逸闻)<br>7. 双和尔山的传说(科左后旗)<br>8. 霍林河的传说<br>9. 马鬃山<br>10. 大青沟的传说<br>11. 牤牛河的传说<br>12. 阿拉坦希日古勒(格斯尔风物)<br>13. 金桩子传说　(格斯尔风物) |
| 昭盟 | 1. 西拉沐伦河的传说<br>2. 额莫格勒图传说(阿鲁科尔沁旗)<br>3. 五山羊的传说　(五山羊为地名)<br>4. 相和的山峦　(巴林右旗)<br>5. 老哈河的瀑布　(敖汉旗)<br>6. 英雄树　(克什克腾旗)<br>7. 云杉的传说　(克什克腾旗)<br>8. 半拉山的故事　(林西)<br>9. 不死山<br>10. 狗头雕峰的豁口(格斯尔风物)<br>11. 笔直山豁口　(格斯尔风物)<br>12. 图拉根山的传说(格斯尔风物)<br>13. 钦达木尼峰传说(格斯尔风物)<br>14. 牛石岩　(格斯尔风物)<br>15. 阿拉达哈沙岗　(格斯尔风物)<br>16. 吉布图顶传说　(格斯尔风物) |
| 锡盟 | 1. 道勇山岳　(正镶白旗,含成吉思汗逸闻)<br>2. 众湖之脖颈传说<br>3. 比勒比沁温泉(锡林浩特西北)<br>4. 盐湖的传说　(正镶白旗)<br>5. 额吉淖尔传说(乌珠穆沁旗) |
| 乌盟 | 1. 白银蛇河(达茂联合旗) |

表二

| 地区 | | 传说故事目录 |
|---|---|---|
| 巴盟 | | 1. 沙纳根的传说(乌拉特前旗) |
| 包头 | | 1. 包头的传说<br>2. 仙人瀑(包头西郊) |
| 伊盟 | | 1. 响沙湾的传说(库布齐沙漠)<br>2. 哈日芒乃盐湖(杭锦旗)<br>3. 金锞沙<br>4. 俄莫给路腾肘(山名,伊金霍洛)<br>5. 伊金霍洛传说(成陵逸事)<br>6. 金敖包传说(含成吉思汗逸闻)<br>7. 希仁逊河的传说(含成吉思汗逸闻)<br>8. 敖仁图希传说 (含成吉思汗逸闻)<br>9. 众狗深井 (含成吉思汗逸闻)<br>10. 驼羔岭的传说 (鄂托克)<br>11. 毛乌素沙漠的传说 |
| 阿盟 | | 1. 阿拉善(含成吉思汗逸闻)<br>2. 仓根乌拉<br>3. 雅布赖山<br>4. 甘泉<br>5. 花色金山<br>6. 牛石的传说(含成吉思汗逸闻)<br>7. 龙山<br>8. 额吉纳名字的由来<br>9. "嘎顺淖尔"和"苏古淖尔" |
| 青海 | | 1. 青海湖的传说 |
| | 格斯尔风物传说 | 都兰县<br>1. 太阳桩<br>2. 镇泉石<br>3. 角力场<br>4. 黑石驼<br>5. 双驼岩<br>6. 翦翎涡<br>7. 行军锅<br>8. 石鼓峰<br>9. 拴驼桩<br><br>乌兰县<br>10. 火石山<br>11. 宝库山<br>12. 妖血坡<br>13. 棋盘桌<br>14. 豁口峰<br>15. 石马绊<br>16. 冰雹石<br>17. 镇妖石<br>18. 平顶山<br><br>其他地区<br>19. 圣禁山(格尔木市西南)<br>20. 拖缰路<br>21. 马刨泉 (从德令哈到柴达木的公路两旁)<br>22. 龙卷风<br>23. 火石岭<br>24. 白石羊(青海湖西南) |

呼伦贝尔盟有蜿蜒千里的大兴安岭和数不清的温泉，有烟波浩渺的姊妹湖——呼伦湖和贝尔湖。对这些秀美壮观山川来源的述说，人们不约而同地联系阶级压迫的现实，幻想出一则则善恶斗争变化出现的美妙佳境。两个《兴安岭的传说》都是由于下层人民在上层的压榨下，意外获得宝物（宝碗、宝锅）埋于树下，才使原来只有稀稀拉拉几棵树的地方，突然冒出马也钻不出的密密森林。大喇嘛找逃跑的班迪，胖得挤不出森林，终于饿死（《传说》〔Ⅰ〕）。巴彦紧追兴安夫夺宝锅，可兴安夫在树下埋进宝锅后，沿他骑马跑的路线自西南向东北却出现了一脉连绵起伏的层层山林，因此叫作兴安岭，巴彦终于找不到出路而活活饿死（《传说》Ⅱ）。呼伦湖和贝尔湖的出现，则是由于在战乱中，残暴王爷追捕美丽绝伦的牧民两姊妹，两姊妹手牵手奔逃，累死在呼伦贝尔草原变化而成的，那呼伦湖和贝尔湖就是两姊妹的身体，两条手臂相连一条线的地方就是乌尔逊河，两手相攥之处就是河中间的一泓乌兰湖（《呼伦湖和贝尔湖》）。这完全是根据两湖地形、地貌特征幻化出来的优美传说。

从呼伦贝尔向西南进入科尔沁草原，其山川传说故事，更是五彩缤纷。这里有郭尔罗斯图门合草原富有诗情画意的《查干花的传说》。有附会成吉思汗和康熙逸事的《哲里木的由来》、《甘吉嘎》以及《老哈河的瀑布》命名由来的传说。库伦旗则又与努尔哈赤有关。据说他在库伦深沟行猎中偶遇在窑洞修行的高僧，高僧锅底的剩饭，千余军兵食用后，居然一丝不少，而且算准了皇子诞生的时日。努尔哈赤将他奉为仙人，再次拜会他时，问他需要什么？高僧指着袈裟说：只需赐予这么大的地盘。努尔哈赤听了哈哈大笑，要这么大一块地方又有何用？高僧登上阿奇莫果山，念起法咒，刹那间，袈裟变成五彩云拉开圈子（圈子就是蒙语“库伦”）下起雨来。高僧从山上下来对皇帝说：“凡下雨的地方就赐给贫僧吧！”努尔哈赤只好同意。从此这块地方就赐

给吃斋喇嘛,命名为“库伦”了。这个传说把库旗为什么叫“库伦”,又为什么是喇嘛掌权的旗作出了阐释。《霍林河的传说》演绎了两支神箭奇特作用的故事,神箭飞出,洪水滚滚喷泄,成了“好来银高勒”(有食之河),由于蒙古语语音的变化,久之就演变成今天所说的“霍林河”了。《西拉沐伦河的传说》则是一个附会女娲神话人物,另创一位她的七仙女西拉沐伦和人间牧人奥特罕发生恋情与西拉沐伦河联系起来的神奇故事。说西拉沐伦随母去南海沐浴,看中了下界擅长吹箫的漂亮小伙,姐姐帮她用彩带将牧人奥特罕吊到天庭,不料被发现,她父亲一刀斩断彩带,姐姐慌忙中将一瓶仙水洒到地上,变成了滚滚江水,西拉沐伦见奥特罕掉入水中,也纵身一跳,一同淹没在波涛中,从此,人们把这七色彩带似的水流称为西拉沐伦河。为记念这段恋情,西拉沐伦河的两岸牧民结亲时,就有了先唱优美的情歌,再沿河岸转一圈以表真诚相爱的风俗。

锡林郭勒除具特色的盐湖传说外,尚有山峦、温泉的传说。盐湖传说最有影响的是乌珠穆沁的《额吉淖尔的传说》,额吉淖尔意为母亲湖,为何这样称呼?原来这里不产盐,食盐要到两千里外的东海岸去拉。一年大旱,生活无着,日戈吉贡老妈妈只能让儿子海青去为巴彦拉盐,巴彦恨海青常与他作对,半路令人害死。母亲见到巴彦交给她蓝布包里包着儿子的骨头,昏倒在地,醒来用铜茶壶砸得巴彦脑浆迸裂,当场气绝身亡,老人搂住盐车痛哭,泪如涌泉,刹那汇成无边无际的大湖,水是咸的,儿于的盐车也化为一座盐山,从此,当地人再也勿需到千里外拉盐了,为纪念老人的功德,便把此湖亲切地称为“额吉淖尔”。

“包头”为蒙语,意为有鹿的地方,其来源也有一段嫂子害小叔子的故事(《包头的传说》)。

从包头过黄河,便进人了鄂尔多斯高原,这里也是传说荟萃之地,除广为流传的成吉思汗陵传说外,富有地方特色的传说不

少。位于库布齐沙漠的响沙湾遐迩闻名，为什么沙子能响呢？《响沙湾的传说》这样讲：从前这里有座上千喇嘛的大庙，大喇嘛极其贪婪，总把所有徒弟的财物搜刮净尽，天帝震怒，扬起沙尘，原想把大喇嘛埋入沙层中，不料漫天沙尘把所有喇嘛都埋进去了。虽如此，喇嘛们仍照常在沙层下举办经会，从下面不时传来吹奏的大号声，从此这儿就叫“响沙湾”。伊盟也有盐湖，有的传说就有成吉思汗的白母驼淌奶变成哈日芒乃盐湖的说法。另一则《哈日芒乃盐湖》传说讲道：乾隆皇帝要搬走老牧民哈日芒乃屋后的宝石山安放北京以求江山永固，当千军万马启动宝石山后，一股白烟冲天而起，原地现出一个水坑，哈日芒乃还在水坑掘出一方大印，转眼水坑变成一片汪洋，水质咸苦，就成了现今的“哈日芒乃盐湖”。宝石山移到北京后，乾隆怕它跑掉，招集全国名匠制成缸粗般的铁链将它牢牢锁住，这就是坐落北海公园的万寿山。[①] 此传说将伊盟盐湖来历与毫不沾边的北京万寿山联系起来，实为想象奇特。

伊盟南边是有名的“毛乌素沙漠”，按《毛乌素沙漠的传说》所言，这里本来是河流纵横、百鸟啼鸣、五畜遍野的好地方。只是一日天气骤变，飞沙走石，从天空栽下一只折断翅膀的巨硕大鹏没法起飞，贪得无厌的王爷认为大鹏为鸾鸟，羽毛乃稀世奇珍，便命三千士兵花三年拔光了五光十色的羽毛，大鹏长年卧地，风吹雨打，丧命荒野，从此这儿河水开始混浊断流，寸草不生，满目荒凉，昔日好景不在，人们便以“毛乌素沙漠”称之(蒙语“毛”意为坏，“乌素”意为水)。

再往西去的“阿拉善”[②]、“额济纳”[③] 都有名称由来的传说。

格斯尔风物传说除青海二十四则外，内蒙古哲、昭二盟也流

---

① 艾厚国：《鄂尔多斯民间故事》第37页。
② 阿拉善：见《山水传说》第196—187页。
③ 额济纳：见《西蒙古——卫拉特传说故事集》第336—337页。

传着这类作品，二者风格基本相同，都是借自然山川的不同形貌附会格斯尔平魔的业绩。如巴林右旗伊和苏木有四座秀丽陡峭的山峰，南面有一座巴林哈勒金山，右侧西拉沐伦河奔腾而过。据说当年格斯尔至此支起四块石柱放上锅煮好奶茶正喝时，十二头魔杀来，格斯尔踢翻锅灶，当即跨马前往征讨，这踢翻的石柱就变成了“图拉根山”(“图拉根”意为锅撑)；宝锅扣翻之地叫哈勒金山，泼洒的奶茶就变成了西拉沐伦河。

## 二、古迹传说

古迹文物，一般属人工物。内蒙古寺庙林立，敖包灿若群星，宝塔也不少，故寺庙、塔、敖包占据内蒙古古迹的绝大部分，其他尚有古城镇、桥梁、古墓等。寺庙基本是在清代建成，特别是康、雍、乾三朝所建寺庙最多，从而为内蒙古寺庙的建立奠定了基础和规模。这些寺庙、僧院分布于各个盟旗，深入草原的各个角落，除一部分建在深山老林外，大都依山傍水，地势开阔，故成为各盟旗的宗教圣地。如多伦淖尔的汇宗寺、达茂联合旗的百灵庙、锡林浩特的贝子庙、巴林右旗的荟福寺、兴安盟的王爷庙等，以后都形成了联系草原山乡的城镇，成为该地区的政治、经济和文化荟萃之地，有的甚至发展成为颇具影响的北方商业城市。然而传说并不一定以此为准，从资料来看，大都在建寺庙的奇事传闻上作文章。从建塔来说，不乏辽代古塔，但也是叙述其奇闻轶事，也不在于塔的古而有名。其他敖包、古建筑物亦然，无非是显示其诡谲奇特、异想天开，是农牧民藉古迹的传闻浇胸中块垒，表达他们种种看法的佳话。资料主要出自却日勒扎布编《古迹传说》(内蒙古人民出版社，1993年出版)。他辑录了蒙文书报上的有关材料，又将汉文书籍杂志中的有关古迹传说(如《青城的传说》)译为蒙文汇编而成，见表三，并分述如下：

表三

| 地区 | 传说故事目录 |
| --- | --- |
| 呼盟 | 1. 阿拉坦额莫勒镇(巴尔虎右旗,含成吉思汗逸闻) |
| 哲盟 | 1. 娘娘庙传说　(库伦旗)<br>2. 双胡尔山塔传说(科左后旗,原博王旗) |
| 昭盟 | 1. 白金刚石城　(阿鲁科尔沁,林丹汗逸事)<br>2. 临潢府传说　(巴林左旗)<br>3. 根佩庙传说　(阿鲁科尔沁)<br>4. 阿尔山庙传说　(克什克腾旗)<br>5. 巴林白塔传说<br>6. 罕山敖包祭祀　(巴林右旗)<br>7. 达尔罕敖包传说　(巴林右旗)<br>8. 巴林桥　(巴林右旗西拉沐伦河)<br>9. 公主坟　(敖汉旗) |
| 锡盟 | 1. 查干敖包庙传说(苏尼特左旗)<br>2. 商都和一〇八庙(正蓝旗东)<br>3. 贝子庙的传说　(锡林浩特北)<br>4. 青州白塔传说　(乌珠穆沁旗)<br>5. 甘珠尔敖包传说(乌珠穆沁旗) |
| 乌盟 | 1. 官布庙传说　(乌盟达尔罕旗)<br>2. 莫尔根召传说(乌盟大青山中) |
| 呼和浩特 | 1. 昭君坟传说<br>2. 黄银村传说<br>3. 石人的传说<br>4. 缸房村传说<br>5. 七神庙传说(土左旗)<br>6. 喇嘛洞传说<br>7. 白塔金鸡　(呼市东郊) |
| 包头 | 1. 五当召　(包头市东北)<br>2. 三娘子庙传说(土右旗) |
| 伊盟 | 1. 乌审召传说<br>2. 班迪庙传说(达拉特旗)<br>3. 塔召传说<br>4. 金敖包传说　(杭锦旗)<br>5. 达拉特金敖包传说(达拉特旗) |
| 阿盟 | 1. 黑城子　(额济纳旗)<br>2. 花敖包传说(额济纳旗) |

(一)寺庙传说。

这些传说几乎都围绕着何以要建庙以及庙址坐落地的由来讲述故事。库伦旗的罕王庙,又称娘娘庙,娘娘追赶蟒古斯,蟒古斯钻入地下,他用锅扣上坐镇蟒古斯,喇嘛为纪念她,在此建了娘娘庙。伊达木庙坐落于博王旗敖吉尔干草原的敖吉尔干阳坡上,清道光二年(1822年)建成。郡王僧格林沁之伯父布赫巴特尔到阿拜村见一绿色鸟在阳坡上啾啾啼鸣,认为吉兆显现,是杨松伊达木活佛到此,决定在此建庙(《伊达木庙的传说》)。阿尔山庙,坐落于克什克腾旗所属毕拉古城东五十里的温泉边。说早年嘎拉坦拉希喇嘛途经此地时,乘马陷入泥中,马喝了温泉水,精神抖擞地跳出了泥坑,嘎喇嘛下马喝水,水温热,饮后精神顿爽,认为这里是宝地,就在温泉边建了"阿尔山庙",赐名"慧香寺"。像这类由于山光秀美或某一偶然因素建庙者十分众多,举不胜举。

庙址的选择,也富有神奇的特点,三个化缘高僧欲在大青山最高峰——黄峰下建庙,一放羊老汉经过听说后用一只筷子插在三人中间,正好插进埋入地层中的一枚金币孔中,老汉叫莫尔根,就在此建起了"莫尔根召"(《莫尔根召传说》)。达尔罕旗哈格庙前五里地的高地上有一座藏式"官布庙",为何二庙相隔不远?原来哈格庙的道布敦桑布喇嘛派一僧入到西召学经文并造了官布佛佛像,三年后返回时,所携官布佛像在哈格庙前高地滑落地上,众喇嘛将其请回哈格庙,翌日佛像又回到原来滑落的高地上,众人想把佛像再搬回去,佛像却飞离地面三尺不动,道布敦桑布喇嘛说,官布佛既然自己选中此地,就在这里建庙吧。庙建成供奉了官布佛像(《官布庙传说》)。

五当召地处包头市东北方向约五十公里的"五当沟"内,原藏名为"巴达嘎尔禅林",由于沟内柳树成荫,蒙古人叫柳树为"五当"(uda),故蒙古名"五当召"。其庙址的选择也有个神奇

的传说：土默特部的阿拉坦曲力木至西藏修习佛学归来立宏愿要在阴山建一座庙。但苦于找不到合适的建庙地址而在山中奔波。一天一只老鹰突然抓走他的帽子向远处飞去，他策马紧追，发现帽子挂在一棵树上。他止马观览，环境美极了，就认为这是神的旨意，决定在此建庙。他觉肚饿，支锅熬奶茶喝，不巧将奶锅碰翻，霎时奇迹出现：地上奶茶变成朵朵盛开的白莲花，就用藏语“巴达嘎尔”（意为白莲花）作为庙名。[1] 类似传说颇多，中心主旨均是围绕为何建庙和选址生发故事。

（二）宝塔传说。

为什么要建塔，从一些塔的传说看，有以下几方面的原因：第一，崇信佛祖，为积德行善、修行养性而建塔。如《双和尔山塔的传说》讲的是康熙皇帝看见那里风景秀美，民风改恶行善，就帮助他们在翁衮山阳坡，巴林汗山北修建了七层七十丈高、八角二十八门的白塔。里边还存放了释迦牟尼佛牙，所以此塔又叫“释迦牟尼舍利塔”。

第二，为制压仇方福运而建塔。《巴林白塔传说》既叙述了辽代皇后篡权不成被贬青州事，又讲了一个王爷因与贝子诉讼败诉而不服气，与之针锋相对，建造白塔制压贝子府福运的故事，这是统治阶级内部借迷信整人的一种说法，但也有庶民百姓如法炮制的故事。坐落在阿鲁科尔沁旗昆都庙东南坡上昆都庙白塔出现的原因是：当地有一个白哑巴旅蒙商人善于算计，对百姓过于苛刻，因此成为富甲一方的暴发户，其财产占有阿鲁科尔沁旗一半以上牛羊那么富有。人们无法生活，去找西葛根想办法，西葛根画下护身符一一相赠，又叫众牧人化缘修一座白塔以镇住他的财运。这座白塔建成以后，白哑巴的日子真的一天不如一天，逐渐衰败下去（《昆都庙白塔传说》）。

---

① 姚桂轩、翟文：《五当召及其在内蒙古历史上的地位》注①，刊《阴山学刊》1988年第1期。

第三,以建塔斗法的故事。《青州白塔传说》讲了契丹驴耳汗看中守寡的大儿媳,想占有她。儿媳说,咱两比赛造塔,谁胜听谁的。儿媳是仙女下凡,一夜间就造了七层塔,驴耳汗见此十分生气,就用七十头牤牛想把塔拽倒,媳妇看公公的面子,就让塔歪一点。其实这一故事是交待建在巴林赛汗山北、乌珠穆沁旗南哈尔干台山阳坡的青州白塔为什么向西北倾斜的故事。

还有王汗用相同数目的砖让两个儿子比赛建塔,谁建得高谁继承王位,大儿子心好、善待工匠;二儿心狠,打骂工匠。二儿子的工匠就把砖故意向下挤压,结果二儿子的塔比大儿子的塔矮了四指,失去王位(《塔召的传说》)。

这些塔的故事一方面表达了劳动群众的良好愿望,另外也渗透着不少封建迷信思想。

(三)敖包传说。

建敖包简易,选一合适地点,垒石便成,故蒙古高原敖包众多,难以统计。其每个敖包建起的来由,也无法梳理明白。仅就一般表现而言,大约是向天地祈祥、为乞求满足某一具体要求、为纪念某一事件、为镇压某种邪恶等等。《达拉特花敖包传说》是说由于达拉特王爷无子,于是向班禅额尔德尼叩拜求子,班禅让他建敖包以招吉祥,于是他在阿木多河的源头上建一敖包,又叫做"金敖包"。至于为纪念某一值得大书一笔的事件而建敖包者就比较常见。如《达尔罕敖包传说》、《金敖包传说》、《花敖包传说》就是这类作品。

达尔罕敖包是距巴林右旗大板三十里地的一个敖包。有个冬琥尔巴彦常在这里祭敖包,而且常用活人作牺牲祭祀,群众愤恨,忍无可忍,就趁他六十大寿在此挖了一个陷坑掩饰起来,巴彦为庆寿来此祭敖包时掉进陷阱里,人们群起捧土埋坑,便你一把我一把土把他活埋了。为纪念这一伟大事件,就称这里的敖包为"达尔罕敖包"(《达尔罕敖包传说》)。

花敖包是位于额吉纳旗的宝如特格克苏木小山顶上的石敖包。称它是花敖包，但这里并无繁茂花草。其原因是这样：达赖喇嘛一次从拉萨往东北行游到了这里，不巧遇上该地天花流行，达赖也染上此疾不得不在此休息治病了，他治愈后到宝如特格克庙，将种痘苗治天花的医术传授给喇嘛们，让他们依法为众百姓去治病。从此，这里学种牛痘及其他医术的人愈来愈多，成为风气，而且出了不少名医，为纪念达赖治病的业绩，就建起了这个花敖包(《花敖包传说》)。

镇邪气也是建敖包的原因之一，比如《克烈部敖包传说》、《甘珠尔敖包的传说》就是这类传说。后一作品说，这个敖包一直无名，可邪气冲天，在这里放山羊，山羊会得羊瘟死掉。一次科尔沁的那颜到乌珠穆沁所属这个敖包跟前说道："你能把我这个那颜奈何！"说完策马飞奔，一时炸雷响起，向他三次袭击。这个敖包的奇特现象，附近好多旗的王爷无所不知，于是他们就请来几个寺庙的大喇嘛，念了"甘珠尔经"，从此该敖包就叫作"甘珠尔敖包"。

从上述作品的内容看，敖包传说所表现出来的思想，与宝塔传说相差无几，精华和糟粕互相混杂，故必须对这些作品进行具体分析。

(四)桥的传说。

桥的传说不多，在此仅将西拉沐伦河上的巴林桥的传说作一介绍。桥为石桥，比较古老。据传康熙将二女儿许配巴林王乌力更时，曾亲自送亲来到巴林草原，当护送大军，使女一行人来到西拉沐伦河河畔时，正值仲秋时节，大雨如注，西拉沐伦河河水暴涨，原石桥被洪水吞没。康熙等随行人员被困荒郊野外，惨遭雨淋。派人寻百姓引路渡河，全躲得无影无踪。正为难时，探马来报。说西北方住着一位老人，我们求他帮忙，他不予理睬，竟狂言要圣上御驾登门提出请求，才肯前来。康熙脱去龙

袍,一身平民打扮来到老人家中,见他银须飘胸,盘腿而坐。互相问安后,帝问:"老头儿,可是当地人?"老汉显得不耐烦地答道:"不是当地人,为啥呆在这里?"康熙甚感不悦,可为了过河,只得耐性问如何渡河之事。老头回答:说容易,易如反掌,说困难,难似上青天,并哈哈大笑起来。康熙见他如此放肆,十分气愤,为了压制其狂傲气焰,提出对对联。说你输给我架桥渡河,我输则龙袍相赠。康熙说上联:"圣主创伟业,万年永固,"老头不慌不忙,装上烟袋锅答道:"先祖辟故土,千载昌盛。"康熙一听,心中嘀咕:"这老汉确实不凡。"接着又念道"圣主驾临,山河焕然一新,"并催老汉快答。老汉说:"百姓合力,苍龙乖乖就擒。"康熙听了大吃一惊。正要离座,门外卫士抽出宝剑要砍老汉,康熙摆手制止命令道:"赐蟒袍!"并以美酒赏老汉,说明来意,求过河之法。老汉是石匠,献策修桥,康熙照计而行,不出十天,一座石桥拱立于西拉沐伦河上,顺利送公主抵达大板。事后康熙想起老汉的傲慢无礼,传出去恐有失自己的尊严,令人杀掉老汉灭口,哪知杀手寻不见老汉,怕皇帝问罪,谎报老汉化为神仙升空而去。康熙一听哈哈大笑说:"原来是仙人助我,民间哪能出此能人,神助我修桥,这是大清洪福啊!"于是焚香祷告,将石桥命名为"巴林桥"(《巴林桥》)。

传说生动地描述了石匠老人、康熙两个形象。老人有胆有谋,口才伶俐,善于应对。他不怕一国之尊的咄咄逼人气势,针锋相对,扫其威风,逼得康熙委曲求全,由他摆布,他最后一招的消声敛迹,更见他料事如神,是个天下奇人。康熙的形象也符合人物身份,他遇事不乱,深谋远虑,一切从大局——如何渡河出发,即使面临尴尬,也能从容应付,达到既定的目的。那秋后算账的伎俩,活脱脱揭示出一个封建政治家的灵魂。

(五)城镇和石洞传说。

表中所列三个城镇均有一段历史逸事传说。巴尔虎右旗的

阿拉坦额莫勒镇之所以得名是由于成吉思汗的金马鞍掉入克鲁伦河中后被寻见的地方，故名“阿拉坦额莫勒镇”（意为金马鞍，《阿拉坦额莫勒镇》）。

金刚石城是林丹汗在阿鲁科尔沁旗汗苏木西十余里的阿巴嘎阳坡上建立起的一座都城。由于林丹汗被清廷军队击败覆灭，人们把这座都城说成是不吉利的象征。城分内外两层城墙，向南开的内城门和向东开的外城门都对着宝哈哈达山峰正中，意思是山把城的福运吉祥都封死了，说是内地风水先生心怀鬼胎故意使坏建的城。建完后，林丹汗请一位高僧来相城里的风水，指出建在公牛角上，毒蛇的蛇头上了。林丹汗毫无办法，只得如此了，所以蒙古王朝很快败亡了。这种不顾其他原因，把一切都归之于风水不好，就完全是一种迷信的说法了。

额吉纳的黑城子是历史名城，其遗址为自治区重点文物保护单位。按传说讲，这是古时一个蒙古将军哈尔巴特尔——“黑英雄”建城并驻守之地，所以人们叫“哈日浩特”即“黑城子”。黑城子为什么挖井不出水呢？原来哈尔巴特尔娶皇帝小公主做哈屯后，势力强盛起来，他想谋反夺皇帝的大位，被小公主探知告发，皇帝派大军征讨无果，就用巫师卜卦指示的办法，用大军扼住黑城河的咽喉地带，让军兵高念《法律黄书》断其水流。黑城水源枯竭，掘井又不出水，只得将金银财宝埋入枯井，让两个儿子去做财宝的主人，把他们埋于井中，然后在城墙开一大洞，带兵突围逃走。现在城角的一口井就是当年埋金银财宝的那口井，东北边城墙有个大洞就是黑英雄逃跑出去的那个洞，挖井不出水，是由于皇帝军兵念了《法律黄书》的缘故。[1]

以上几个传说是人们的一种想象或局限性认识的一种反映，而《黑城子》就带有一种折射历史事件的认识作用，比如哈尔

---

[1] 见《西蒙古——卫拉特传说故事集》。

巴特尔在枯井埋下金银财宝后说："尔后有骑秃头青牤牛的人来取走我的财宝。"相传，"骑秃头青牤牛的人"就是指现在乘坐汽车的人，这岂不是和近、现代外国人到此探宝、盗宝，用汽车运走宝物有着历史和现实的内在联系，如这一推测可以成立，那黑城子传说似乎是人们对当地古史传言的一种追溯，也是对当地近现代历史印象的一种回忆。

从石洞传说而言，《喇嘛洞的传说》的知名度最高。喇嘛洞本是大青山中一石洞，由于地势险峻，环境清净幽美，被弃甲为僧的辽代将领甲木苏发现，来此山洞修行，故名喇嘛洞。甲木苏为自己起法号为博格达·查罕喇嘛，整年整月穴居洞中，渴饮山泉，饥食蓿麻菜，修成仙风道骨，浑身发绿。几百年后，已佛法无边，名扬四海，又收关东弟子数人，后来一名到关东悉心传授喇嘛教，使关东喇嘛教盛行起来。查罕喇嘛在洞中修行五百年，至明代万历皇帝降生时，他圆寂升天，故有万历皇帝乃查罕喇嘛转世之说。万历登基之后，在喇嘛洞的山脚下建了一座寺庙，[1]查罕喇嘛的许多弟子，继承他的衣钵，扩建寺庙，弘扬喇嘛教，并先后建起乌素图召、沁园寺和五当召，这些召庙的第一代呼图克图(活佛)都拜喇嘛洞的呼图克图为师，可见喇嘛洞名声之高。

清乾隆四十八年，清政府赐喇嘛洞为"广化寺"，有四百多名喇嘛，香火极盛。后来喇嘛又在离广化寺不远的村镇里制造纸张，抄写经文。这村镇便是现在的察素齐和毕克齐，察素齐意为造纸的地方，毕克齐意为抄写经文的地方。[2]

这一传说除叙述新颖的传奇故事外，也将喇嘛洞的历史变迁作了一番转述，其主旨，意在阐释深藏丛山的石洞之所以名声远播，主要在这里有锲而不舍的传教高僧，有弘扬佛法的许许多

① 建寺庙的时间和查罕喇嘛的事迹并不符合历史事实，只是一种说法而已。
② 见呼和浩特群众艺术馆编著《青城的传说》第69—74页，内蒙古人民出版社1989年出版。

多门徒，他们在这里生根开花，又把种子向外撒播，一时在土默川声名大震，历代政府也不能漠然视之，于是为之建寺庙，赐匾额，广其声誉，加之地理环境幽美，喇嘛洞便成为土默川的名胜古迹，游览胜地。

## 三、风俗传说

风俗又称民俗，是民间约定俗成的一种言行规范行为，他表现于人们的物质生活和精神生活的许多方面，无论衣食住行、生老病死、婚丧喜庆、岁时节令、娱乐竞技均可涉及种种民俗行为，所以民间的风俗仪礼讲究甚多，难以细说。风俗传说就是对这些民俗仪礼的来龙去脉，何以形成的根由进行阐释解说，有的生动风趣，有的险象环生，从而构成了一篇篇意趣盎然的故事。

这里所说的风俗习惯传说是一涵盖广泛的概念，凡能表现一种生活习俗及出产的出现，一种规范行为的活动，均一并述之，不再细分。比如《西蒙古——卫拉特传说故事集》中的《寺庙门上的石狮子》、《蒙古人用炉灶的来历》、《腊月·蜡月"萨里德巴"月》、《白月节》、《蒙古人种五谷和养狗》、《雪和庄稼》、《阿爸救老人》、《巧女的手得了颤抖病》、《肩胛贴骨肉》、《前肢骨》均是属于习俗和节令的传说故事。其他如《奶酪的由来》、《敲马镫》（详前）、《靠不得的蒙古包》、《白马与哈达》，还有格斯尔风物传说中的《磨刀节》也属此类故事。这些传说都是述说某种行为规范，节令、乡土特产等等事物的来历。比如《白马与哈达》[①] 就是交待献哈达来历与意义的传说，简介如下：

从前草原上有一匹白宝马，四蹄如铁，奔驰如飞，是草原部落民的命根子。可十个蟒古斯闯进草原，变成了与白宝马同样的十匹白马，这样一来，谁也无法辨别哪匹马是真正的白宝马。

---

① 见哲里木群艺馆编印《哲盟蒙古族民间文学选》民间文艺研究丛书之三。

那些蟒古斯以假乱真，变成白宝马的样子到处吃人害命。全部落的人明知是蟒古斯捣鬼，可无法分辨真假。真白马眼看部落受难，决心用牺牲自己的办法来杀掉蟒古斯。它对猎人们说，你们一起下手，把我们全部杀死，哪匹马的胸膛里流出白色乳浆，它就是真白马，如流的是黑血，那就是蟒古斯。猎人们将十一匹白马杀死后，把那十匹流黑血的马尸架起柴火烧成灰烬。将那匹白宝马的马头重新缝合，用白布缠裹，置于山顶上，无论谁想起白马，便拿一块白布去看望它。从此以后，人们慢慢把手中的白布叫做"哈达"。献"哈达"就是表示内心崇敬与怀念之情的意思。

这类优美的传说既交待了圣洁"哈达"的由来，又是对真、善、美的张扬，假、恶、丑的鞭笞，对熏陶人的美好情操自会起潜移默化的作用。还有一些传说对教育、培养良好的品德行为也起着积极作用。如《肩胛贴骨肉》通过讲故事得出的肩胛肉不能独吞；肩胛骨不能乱扔在地上，要用火烧了才能丢弃的规矩、忌讳，其实这对自觉或不自觉地协调人与人的和美关系以及保护住地环境都发生了意想不到的良好效果。众人骑马同行，谁有事必须敲马镫示之的行为规范(《敲马镫》)，岂不是有助于防范意外，起到互相关心照顾的作用。故这些习俗传说，绝大部分体现了蒙古人的美德教育的积极意义。人们为了把这些道德行为规范说得神圣不可侵犯，也以传说示教，让你言慎行检，不可掉以轻心。如《巧女的手得了颤抖病》，就是因为外甥女无意中碰了舅舅的头，违反了"不能把手放到舅舅头上"这条规矩、忌讳，她那飞针走线的双手突然得了"鸡爪病"再也不能裁衣绣花了，这是说凡是规矩、忌讳，不论什么原因如有违反，必取恶果。惩罚是残酷的，但不失为一种有效的教育手段。但这样说，并不意味着所有习俗传说都是健康向上的，也有部分作品宣扬陋俗，起一种不良影响的消极作用。如科尔沁婚俗认为"嫁娘鬼跟着，死

人佛跟着"，所以新娘乘坐的轿车必须挂"本图好尔劳佛爷"以镇压破神烂鬼。出嫁时身边还要带上一个由喇嘛用白面捏的"巴灵"(一种神鬼形象")在进男方家门时将它扔掉，这种行为方式当地风俗称之为"国师行错路"。何以如此？据传康熙皇帝将要登基时，曾经骑一头黑驴日行千里到各地寻找传国玉玺，一日又累又饿，正巧走到一家正举行婚宴的人家寻找吃食。他掐指一算是最坏的日子，康熙大惑不解，便问主人为何选此凶日大摆婚宴，一位先生说，日子虽不好，却有一条真龙临门，因此，纵有千般杀气也会化解为吉祥，从此以后，凡是姑娘出嫁便随带面捏"巴灵"至男方家门口扔掉，以此代替"国师行错路"，驱凶避邪，招来吉祥(参见波·关布扎布整理《科尔沁婚礼》)。像这类习俗及其传说，完全是一种封建迷信的宣传，自应扬弃，并吸取那些优美的、对生活有积极意义而富有启迪的风俗传说以净化心灵，提高人们的思想认识。

### 四、文化娱乐传说

文化娱乐方面的传说是讲述一种乐器、乐曲、歌舞等新事物出现的由来，它也代表着颇有影响的一种民族风情，将它归入风俗传说亦无不可。但从一些资料看，其风格与上述传说迥然有别，如西拉沐伦河河畔牧民结亲时唱情歌，沿河转一圈的风俗来源，摇篮曲以及马头琴的来源，说起来都是长篇大套，涉及人物的命运，广阔的社会生活，不像上述风俗传说，单刀直入，简捷明快，迅速揭底结束。它的叙述释解，倒是更像情节曲折的民间故事，娓娓道来，波澜起伏变化。因此，这些传说虽然讲的是民俗风情的来历，但根据实际还是单列介绍更为合理清晰。

这里有极富生活气息的"安代"歌舞传说。通过安代由来的叙述，讲了牧民女儿一病不起，如何由牧民用车载女儿远离家乡，在库伦群众热烈歌舞的感染下，病女抬头起身，与大家一起

欢歌同舞而病愈的故事(《安代的传说》)[1]。安代歌舞是内蒙古普遍流行的集体歌舞、如追究其源头还与萨满教的宗教信仰有关。此传说朴实亲切,较为生动,从而使我们深刻理解到了如何在民族传统文化形式基础上发展创新的意义。

《摇篮曲的传说》[2] 则是一篇悲欢离合的神奇故事,它通过古代猎人额尔德木、道尔德木和妹妹博贝三人的曲折命运,揭开了摇篮曲诞生的秘密。猎人兄弟本来是要除掉专门残害婴儿的蟒斯而走上征途的,却又被蟒斯的表象所迷惑,娶来变化为美女的蟒斯作妻子。兄弟再次上征途,为蟒斯残害妹妹以可乘之机,博贝窒息而亡。兄弟俩大悟,将妹妹装入木箱金匣挂于树枝上进行天葬,又被犴达犴撞树掉下挂在它的角上带走,博贝吞下羊髁骨,由于不断震动从咽喉中滑出复活,被老两口收养长大。一个汗的太子来此打猎相中博贝,娶为妻子。若干年后,博贝得子留姥姥家看护。老人为卧摇篮的婴儿吟唱,当提到额尔德木、道尔德木、博贝名字时,被猎人兄弟到此听见,相见问询,原委揭晓,悲欢离合故事结束,摇篮曲从此诞生。这一长篇传说交叉运用巧合手法,离奇的情节,把摇篮曲来之不易的历程说得绘声绘色、堪称独具一格的传说篇章。

摇篮曲是一种古老歌谣,这"博贝"一词表示对婴儿的亲切呼唤,是摇篮曲反复必吟的唱词。《摇篮曲的传说》只不过借古老唱词寓其名,再进行摇篮曲故事的创作,所以说摇篮曲在前,故事的虚构在后。

马头琴的传说流传最为广泛,昭乌达和鄂尔多斯的马头琴传说具有幻想浓厚的特色。察哈尔的马头琴传说,朴实自然,具有感染人的力量。其共同特点是叙述主人与马的命运,马被逼死,主人怀念,将筋骨、马尾做成一具乐器——马头琴,其声浑厚

---

① 见《哲盟蒙古族民间文学选》(民间文艺研究丛书之三)。
② 上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》。

沉郁，如泣如诉，排解人们的思念和忧伤。从三个传说比较而言，昭乌达的《马头琴的传说》[1] 和察哈尔的《马头琴》[2]都是反映现实中的阶级压迫现象，开始都交待了主人和马如何建立起亲密的关系，为马对主人献身打下了强有力的生活基础；两者不同的是前作有幻想情节的出现，即马的辔具变化成藤萝草及不同形状的山岭以阻挡和埋葬追兵，但马却累死了。后作几乎是现实生活的描摹，马无奇法异术，它是被王爷兵丁活活射死的。鄂尔多斯的《马头琴》[3] 则是一篇英雄与蟒古斯作斗争的故事。巴特尔为保护鄂尔多斯美丽的家乡与势力强大的蟒古斯作战，身负重伤，奄奄一息。银鬃马驮着他跃进阿尔泰山，来到贝加尔地区，倒于荒野，巴特尔泪如雨倾，汇成了汹涌的贝加尔湖。他极度悲伤，由马托梦，用马的身子骨做成马头琴，在贝加尔湖湖畔日日夜夜奏鸣悲唱，感动上苍，银鬃马从湖中破浪而出，又骑上它杀回鄂尔多斯。这是个天马行空，有浓厚幻想色彩的马头琴传说故事。故以上作品形成为三个特点：昭乌达的《马头琴的传说》有写实有幻想；鄂尔多斯的《马头琴》纯是幻想之作；察哈尔的《马头琴》则是现实主义的篇章，它真实生动，能引起人的共鸣。比如小白马不像白龙驹那样神通广大，能置王爷于死地，但它不甘心被王爷占有，它宁愿带着重伤重归主人，死在主人身旁（这样描写，完全合乎生活逻辑）。它被毁灭了，但牧人对美好事物的思念和追求永远不能被遏止，被扼杀。美丽的小白马变成铮铮鸣响的马头琴，这是人民理想的升华，是人民精神的长存。无论是现实主义篇章，还是富有幻想的作品都是人民理想愿望的表达，对恶势力决不妥协的赞美。鄂尔多斯《马头琴》中的银鬃马又复活破浪而出，载着英雄杀回鄂尔多斯不就是体现着人民群众那种永不止息的战斗力量和永垂不朽的精神品格。

---

①②见上海版《故事大系·蒙古族民间故事选》。
③ 见艾厚国搜集整理《鄂尔多斯民间故事》。

# 第十一章　民间故事

民间故事按一般分类法可分为五类：即幻想故事、动物故事、生活故事、民间寓言、民间笑话。① 这一分类也符合蒙古族民间故事的一般特征。蒙古族寓言故事常常与动物故事交叉结合，这在本书第二卷已专就动物寓言故事作了梳理分析，故本章着重介述幻想故事、生活故事、讽刺笑话故事及故事群《巴拉根仓的故事》。

## 第一节　幻想故事

幻想故事，又可称之为魔法故事、神话故事、民间童话。幻想故事体现了说故事者的丰富想象，故本书前两卷所介绍的镇压蟒古斯故事、动物解释、动物寓言及英雄故事均属幻想性的故事，不过从内容分析，体现着不同时代特色而已。比如表现主人公命运的故事，中古英雄故事与远古蟒古斯故事中的英雄，其时代特色就有明显差别（前已分析）。这类表现中古英雄（或勇士、好汉）命运的故事，当然不只是二卷所述那几个故事，这些故事的框架基本如下：主人公是普通劳动者或上层中的正义善良者，与之对立的不是贪婪残暴的国王、可汗，就是无比奸诈的王后、奸臣。那些正面主人公一个个都是被迫害出走，有的被老人指点，历尽艰险，最后不是在灵善的鸟禽、就是在神女、龙王公主的帮助下完成使命，除掉邪恶；有的靠宝物或咒术战胜对手，获得幸福等等，这一叙述框架，几乎成为主人公改变命运的共同模

① 参见《中国大百科全书·中国文学卷》第543—544页"民间故事"条，中国大百科全书出版社，1986年出版。

式。因此，宝物、灵怪，奇法异术就成了幻想故事能把现实生活中不能实现的事情变成能够实现的关键，这也是幻想故事不分时代、不分人物身分及关系变化所表现出来的共同特征。在此，分宝物、奇法异术、灵怪、传奇四部分，并筛选出富有时代特色的故事进行介绍分析。

### 一、宝物故事《黄骠马的故事》和《金马驹》①

《黄骠马的故事》是说一户牧民的老骒马生下一匹黄鬃黄毛的金马驹。它三岁开始，女儿百合其其格骑着去赛马，年年得第一。一天，王爷府的百岱（管家）带着府丁以逼缴人头税为名绑走了百合其其格，抢走了黄骠马。百合其其格到王府当了舞女，成天挨打受骂，折磨得不像样子。一天王爷设宴招待亲王，在献歌舞时，百合其其格晕倒，丢了王爷的面子，被梅林拉出去打得头破血流被关进牛棚。黄骠马前来搭救，对她说："快、快，我来救你，只拿上你的篦子、木梳、镜子就行了。"黄骠马驮她飞跑而去，梅林带府丁前来追赶，黄骠马便口衔百合其其格的篦子、梳子和镜子，一次次甩了出去，篦子变成苇塘，梳子变成森林，让府丁滚进泥塘，撞上大树，余下仍然猛追，镜子又变成大湖，让梅林兵丁全部沉入湖底。以后王爷想过这片湖水，湖水即刻翻腾咆哮起来，吓得王爷不敢轻举妄动，才使百合其其格一家过上安稳的日子。

从故事内容分析，这王爷、亲王、百岱、梅林等人物身分以及逼缴人头税、抓人顶替等情节，明显反映着清代甚至是晚清时的社会生活。在那乌云压顶的时代里，一个弱女子公然出逃，能消灭追兵，是不可能的。可故事家却通过宝马及三件宝贝的幻化，把不可能变成可能，邪恶得以惩治，命运得以改变，为受苦受难

---

① 《故事大系·蒙古族民间故事选》，上海文艺出版社，1984年出版。

者讨来道义上的公平,带来了心灵上的慰藉。

另一故事《金马驹》也是一个宝物幻化的故事,其时代特色更其明显。它说的是安国淖儿里的金马驹能言能吐金,并为周围善良的牧人带来了幸福,而那些贪心之辈和红眼者想得到它,总是网网落空,白费心力。它的名声传开,却招致外国人的垂涎,一个黄发蓝眼的洋鬼子来到安国淖儿,他手持圆镜,潜入湖底,一心要抓到这匹金马驹。金马驹在湖底与洋鬼子展开搏斗,声声嘶鸣,把湖水掀起三人高的巨浪。最后在牧人的配合下,终于使洋鬼子葬身湖底。这是故事家以幻想的形式赞美祖国大好河山,表示了神圣宝藏不容侵犯的坚强信念。

**二、奇法异术故事《乌兰巴托尔的故事》**[1]

乌兰巴托尔是一个世袭王爷的奴隶,秉性刚直、善射。经老人指点和妈妈的哭诉,得知他的父亲是在反抗王爷的起义中被抓活埋丧生的。他立志要为父亲报仇,不免对王爷气恨冒犯,王爷得知他是老乌兰的儿子,留他不得,一顿毒打,将他扔进无底深井。不知经过多久,忽然清醒,发现自己躺在河边树下,伤已痊愈。他在这地下王国,遇到了耳朵贴地能听见山那边说话的"报信奴",一个能移动大山的"推山奴",一个能将海水吸干的"吞水奴"。他们都愿作他的朋友,个个向他保证,如遇灾难,说一声朋友有难朋友帮,叫我三声我就来。他又在草原上得到一匹银白宝马,在它帮助下回到阿妈身边。王爷得知,夜晚偷袭他家毡包,欲捉拿归案,幸亏"报信奴"探知告诉,乌兰巴托尔刀劈兵丁,跳上乘骑杀出重围。王爷兵丁众多,紧追不舍。得"推山奴"搬来大山砸倒许多兵丁,余下兵卒还是围裹不放,"吞水奴"吐大水淹死众兵,把他们全部埋葬水底。王爷马快,涉过河水逃

---

① 《故事大系·蒙古族民间故事选》,上海文艺出版社,1984年出版。

跑，乌兰巴托尔唤来银白宝马，飞身上马追赶，一刀劈死王爷。该故事除三个奇法异术之人和银白宝马帮他除恶的幻化情节外，据乌兰巴托尔父子的身世、王爷身份、起义反抗等事件交待来看，明显带有晚近时代的痕迹。事实上作为孤单的牧奴要消灭威势赫赫的王爷是根本办不到的，那么异人奇术、宝马就帮他实现了复仇的愿望，申张了正义，平了民愤，这是口述者幻想驰骋的思想结晶。

### 三、灵怪故事《耳朵一样大的孩子》和《一指长的老头》

此类故事是指一些鬼怪、精灵、神仙、奇人为主人公的故事。如《征服残暴的黑龙王》神话里的身高一拃、髯长二拃的小老头，民间故事中青蛙变的《蛤蟆青年》、蛇精姑娘《乌兰嘎鲁》、龙女《海王公主》，白桦树精《白桦少女》均属这类故事。这些精灵仙女故事中的主人公大多具有奇特变化的法术，解除危难的法宝，其中有的作为古老故事已介绍分析；但还有一种奇异人的故事，民间流传颇多，如《拇指孩子》、《奇异姑娘》、《耳朵一样大的孩子》[①]《一指长的老头》[②]等就是这类故事。现将后边两篇故事试析如下，观其特征。

《耳朵一样大的孩子》是说老两口突然有一个耳朵大的孩子来到他们家，连连叫爸爸、妈妈给他吃一点儿，他们只有这么一个孩子，把他当宝贝对待，出去放牛羊时就把他锁在家里。后来发现不见了，怎么也找不见，杀掉羊、牛在它们肚里寻找也无踪影，原来杀牛寻找时没注意，孩子在牛胃里的草食中包着呢，他们连同牛胃扔掉了，狼吃掉牛胃，孩子进入狼肚，只要狼偷吃牲畜，它就在狼肚里大声叫喊。狼吃不上东西，饿急去找喇嘛想办法，喇嘛给狼吃了一付药，吃后迎风奔跑，肚子拉稀，把孩子拉在

①②见〔蒙古〕德·策仁索德那木编《蒙古民间故事》第265—269页；505—506页，内蒙古教育出版社，1989年出版。

外面,孩子擦净粪便在路上遇一伙青年人,他们根本看不见他,听说话的声音后,才在地上发现他,仍是不把他放在眼里。孩子一打听,这伙人是去偷国王的牛宰杀吃,就说,我一个人也能偷来,众奇怪,当面打赌,结果耳朵孩子当晚就偷来了牛。宰牛后,国王找来算账,又被耳朵孩奚落了一番,国王气恼,与耳朵孩打赌说,晚上如果偷走我的宝石,把王位让给他,否则处死。国王回去后精心布置,派看门狗、卫士、喇嘛一层层在宫外把守,寝宫门口,东西两厢均派妃子把守,国王口含宝石、搂着一位王妃高枕无忧地睡下了。耳朵孩子杀掉一只羊进宫院一一安排,用羊胆换来了国王口含的宝石,国王只得实现诺言,让了王位。

《一指长的老头》说的是古代有身长一指,胡子宽两指的老头,其全部财产有一头虱子牛、一条虮子狗,一辆芨芨草车。一天他推上草车,前面虱子牛开路,后面虮子狗押阵,见路边一条蛇抓起扔在草车上,路过人家见有一个锥子、一根大针,七个鸟蛋、一把破锤,他也一起带走去打魔鬼,进了魔鬼家。鬼不在,把针插在它的床上,把蛇放进奶酒里,把鸟蛋塞进炉膛的热灰中,把锥子插进毡包顶的毡子里,铁锤放在门楣上,他把草车藏起,自己躲在一边看热闹。黑夜魔鬼回来,向毡包顶插鞭子时,手被扎得生痛,坐床铺屁股被大针刺得嗷嗷直叫,捧奶酒喝被蛇咬得鲜血淋漓,想点火照亮,鸟蛋爆裂,蛋黄炸瞎了它的眼睛,魔鬼着急往外逃窜,一头撞到门上,铁锤砸了下来,直砸得它脑浆迸裂,一命呜呼!老头哈哈大笑,一时接不上气,也一命归天。

这两个故事按其外貌及表现方式描述,颇似一拃长老头和《蛤蟆青年》的风格,但其斗争方式,却与古代神话故事大异其趣,由面对面的斗法变化改为巧斗、智斗,不仅极其生活化,而且喜剧笑料丛生。特别是前一故事在偷国王宝石时,对那些看守者的恶作剧,如让巡逻人骑上粪筐,手持粪叉;让喇嘛头顶羊肚子,手攥羊肠;让妃子怀抱羊胎,踩羊腰子跌地互相指责吵闹以

及国王口含苦胆吐掉宝石的一连串喜剧情节的安排，确是令人大开眼界，捧腹大笑。这种借古时精灵故事题材，从另一方面挖掘喜剧笑料的创作，在一般精灵故事中罕见，这种变化，正是晚近民间故事开一代新风的尝试。

**四、传奇故事《断臂姑娘》[①] 和《虎姑娘》[②]。**

传奇故事一般为情节离奇，人物行为超越寻常的故事，但它又不是荒诞不经，全靠宝物魔法幻化所创作出来的那种故事。它与现实生活接近，但又有超越常规的种种表现，这种故事既令人亲切可感，又觉新奇兴奋，富有扣人心弦的传奇色彩。以这种认识来看，《断臂姑娘》与《虎姑娘》堪称传奇故事的代表作。

《断臂姑娘》的故事梗概是：后妻嫉恨前妻女，怕她与亲生儿子分家产，千方百计想除掉。她乘丈夫去远处拉脚之机，虐待姑娘，关进黑屋，并用烧焦的小狗崽作为姑娘作风不正，生下怪胎的凭证向回来的丈夫告状，卒至砍断双臂抛入河中，被一青年救起，为之医治照顾她的生活，后婚配生子。可后母得知，乘青年服差役时家里父母与儿子通信中，她又暗地做手脚，陷害姑娘，姑娘被逼负儿出走，行至河边昏倒，此时，往日一条被其生母救活的金鱼来到姑娘身边，向她双臂口吐玉液喷洒，又用尾鳍拍打，于是重新长出了两条像白玉光洁似的胳膊。姑娘有了双手，就靠拾野果山菜充饥，娘儿俩活了下来。青年服役回来，得悉有人从中捏造假信陷害，查明为姑娘后母所为，状告官府给予惩处，他寻回重生双臂的妻子和爱子，重过美好生活。

《虎姑娘》说的是其其格姑娘与一老母相依为命，一天河边洗衣，被喀喇沁王爷发现，被其貌美吸引，王爷带兵丁闯进毡包，抢走其其格，踢死老妈妈。喀喇沁王爷霸占其其格后，仅一年就

---

① 昭乌达译书社编译《蒙古族民间故事选》，辽宁民族出版社，1990年出版。
② 《故事大系·蒙古族民间故事选》上海文艺出版社，1984年出版。

对之百般厌弃，非打既骂，其其格已怀身孕，喀喇沁王把她撵出王府，在荒无人烟的山林生一女孩昏死，被一老猎人发现救回家，认作女儿。而那刚生的女儿却无踪影，其其格以为被野兽吃掉，却不料是被一只刚死去虎崽的母虎叼走喂养。十年后，被猎人发现，设法喂醉母虎，抱来女孩抚养，起名思琴，长大后，成了力大无比，远近闻名的美女。喀喇沁王爷得知，带上武士，闯进猎人家，要带走虎女思琴，被思琴一顿痛打，四散逃窜。第二天喀喇沁王带一百骑士汹涌而来。按一家三人商量好的办法，由思琴把王爷骑士领进深山，思琴朝密林发出警号，风起处，母虎跳出，在思琴的指使下，母虎大吼一声，向骑士猛扑过去，霎时扑倒数十人，王爷吓得上马亡命而逃，回家不久，一命呜呼。

以上两个故事，从总体看，描写较为生动真实。它有生活中奇特的一面，但又不是不可能出现的事物，故情节虽然离奇却不觉得虚幻。《断臂姑娘》的重生双臂情节看来不可信，但按故事因果关系的善有善报及人民愿望来说，却又是应该的、理想化的产物，这种浪漫手法的应用，即或在现代传说故事中也不无表现，所以将这两个故事视作晚近时期的传奇故事，无论从内容表现的时代特征以及手法的应用来说，不可谓之不当。

以上幻想故事的宝物、奇法异术、灵怪、传奇等各项故事的介述是针对幻想故事特点，又结合口述者要表现自己对生活的企求和愿望的特征，从众多故事中筛选出来的，哪怕这些故事采取的手法与传统故事没有什么两样，甚至是直接借用以往故事的母题为其服务，但从交待事件原委的叙述中，仍然能找出述说者留下的蛛丝马迹的时代刻痕，再加上某些传统手法应用上的变化，就可透过层层迷雾识其真面目，能大致确定其一个较为宽泛的时代特色，也就是说这些故事带有晚近时期(或清代)的特色，而不是什么古老的故事。

## 第二节　生活故事

生活故事一般为反映现实的写实故事，以日常生活为题材，以现实中的人物为故事主角，但不一定与历史事实有什么联系，情节往往根据现实比较突出的生活现象加以虚构，故切近普通人的生活，受人喜爱、流传甚广。蒙古族的生活故事有讲述爱情的（如《薇香与果牟》）[①] 有传授生活经验的（如《一口袋锅疙渣》[②]）。还有描述匠人的故事（如《磨啃"骨头"》[③]）、批判不孝之子的故事（如《九个儿子不如九个石子》[④]）。《磨啃"骨头"》讲了老石匠凭自己手艺惩治酒坊掌柜的生活小事。这位酒坊掌柜因酿酒需每天磨粮，离不开石匠修理石磨，但他又是个极其吝啬的家伙。一天石匠来串门，恰逢他家吃炖肉，掌柜给石匠肉吃吧，却又舍不得，不给又怕得罪于他，不好好干活，他客气地请石匠上坐之后，便来回在大盆里挑拣，石匠以为挑一块大肉给他，不料掌柜夹了一块煮离了肉的空骨递了过来，老石匠只得接过来佯装啃几口就撂下告辞。不几天，一付好好的石磨总是轰隆隆空转不下粮面，掌柜将石匠叫来问他这是怎么回事？并当场推给他看，石匠说："噢，这点毛病叫磨啃'骨头'"。掌柜一下明白，悔不该给老人家啃空骨头，就说你老人家想吃肉的话明说嘛，何必耍我呢？还连忙叫家人赶快给老石匠炖肉。老石匠不硬不软地说："这倒不必多此一举啦，要说耍人嘛，这也是跟爱耍人的人学来的哩！"老石匠见掌柜省悟，就叫人把上扇磨盘抬起来，只轻轻搞了一斧子，毛病就治好了。

后一个故事是说一个老汉生了九个儿子，老伴早死了，他既

---

①②见内蒙古语言文学历史研究所编《蒙古族民间故事集》，内蒙古人民出版社，1978年出版。
③④见伊盟乌审旗文联内部编印《乌审民间故事集》。

当爹又当妈,好容易把九个儿子拉扯大,又一个个给他们娶了媳妇,各自分家产另过,可老汉穷得什么也没有了,只得独自住一间破草房过着寒酸的日子,九子和儿媳见老汉穷得什么也没有了,谁也不上门了,老人染上病,也无人烧一口水喝。他想了一个办法,等身体稍好些,找来七、八个罐子,又拣来几块石子,将每个石子用布紧紧包上放进瓦罐封好,在门旮旯和灶间埋下。他病得不能出门,一天邻居来看他,他让邻居挖出一个瓦罐,并将瓦罐打开,从里拿出包好的硬东西(指金银)让邻居看,请他给儿子们传话,说自己挣了不少金银埋下了,如果儿子不来照顾他的话,就用这些金银请人服侍。九子及众媳得知,纷纷登门,挖出了七、八个罐子都摆在老汉的身背后。从此个个都好吃好喝,变着花样照顾他,终于没让老汉饿死,一直活到去世,九个儿子又提议暂把这七八个罐子锁进柜子里,把老人好好打发以后再分金银,各自又怕其他兄弟偷走,九把锁套锁地锁上了柜门。等把一切后事处理完毕,打开罐子,拆开布包一看,全是石子,布上还写着一首诗:

> 九子不如石子好,
> 石子能把九子叫,
> 如果没有碎石子,
> 老子早就饿死了。

九个儿子看后,只得沮丧地走了。

从以上故事看,生活故事包括着十分繁杂的社会生活内容,它生动地反映了普通人物的种种人情世态,有褒贬,有惋惜,有对生活真谛的启示,也有对人生莫可奈何的慨叹,这些莫不是通过现实生活的万象以表达口述者的一种爱憎感情和人伦道德观念。所以这种不同内容的生活故事,题材广泛,难以尽述。但有两类叙述得比较多的故事,可以在此着重予以介绍。

## 一、游方僧故事

自从蒙古地区寺庙林立、僧侣集团出现，走四方募化的游方僧便在草原上漂流闯荡，由于他们以募化为生，形同行乞，不像喇嘛高僧受到人们的敬重。他们靠口齿伶俐、头脑灵活、行为智巧来逐日打发生活，长期应付不同环境下的各色人物，练就了一套生存的本领，于是在游方僧的故事中就出现了类似机智人物的故事，比如《游方僧和吝啬妇人》就讲了一个游方僧迫于无奈如何骗取吃食的故事。他走在荒漠上，久久不见人家，疲惫饥饿不堪。好容易发现一个蒙古包，可这位殷实之家的女主人却舍不得给他一点食物，只是做针线活，根本不理睬他。游方僧饿急，环视周围，见柜子后挂一只肥羊腿，计上心来。他朝东欠一欠身轻声说："你说什么？那怎么行啊？"似乎正和什么人说话，女主人一惊，双眼直跳。他侧耳细听，那游方僧还在说："那怎么行！不许胡来！"并且嗓门越来越大。女主人声音发颤地说："喇嘛，您和谁说话？"游方僧告诉她："一个肉眼看不见的东西总缠住我，它看见你那柜子后的肥羊腿，想动手呢，我不让它拿。"女主人一听，吓得赶快取下肥羊腿交给游方僧说："我的好喇嘛！你快带这个看不见的东西走吧！"游方僧慢吞吞地说："想要的东西到手了，它会马上和我一起走的，你放心！"

《两个游方僧骗取煮肥肉》也是类似骗术故事。两个长途跋涉饿急的游方僧，因为女主人无意让他们分享烹煮的肥肉，就演出了一场双簧闹剧。开始由咒骂到互相扭打，把毡包弄得一片混乱，女主人只得将一人拽到包外，他们一里一外还是互相高声骂嚷。过了一阵，包内游方僧背着行囊跳出逃跑，还求女主人拽住包外游方僧，说一放手这个亡命徒什么也会干出来。游方僧走远了，她才松手，游方僧忙忙飞赶。女主人进屋看锅内肉，一锅汤煮着一只破靴，熟肉空空如也，恍然大悟。这两个故事一是

利用人们的迷信思想让对方上圈套,二是采取"明修栈道,暗度陈仓"的办法得手,这些绝招,全是生活所逼,若不如此,对齐啬人直言相求,恐难收到如此灵验的效果。又如《住进不借宿的人家》也是这种机智故事,游方僧走到天黑要住宿,却又逢上个不准借宿的人家,如何渡过难关,得以安身立命,自然要靠装聋戏耍一番才能达到目的,像这类临机应变,花样翻新的游方僧故事,可说是层出不穷,让你笑破肚皮。游方僧故事中还有描述天不怕、地不怕,敢与专横跋扈的上层统治者作对的故事(如《蔑视那颜的游方僧》),也有批判抨击那些行为不端的游方僧故事(如《好色游方僧吃苦头》、《冒充郎中的游方僧》)。[①] 总之,游方僧故事是游方僧生活形象的万花筒,这类人物既有正也有邪;既有机智灵巧,也有木讷笨拙,故事带给我们的是一种复杂感受,有会心的微笑,有苦涩的人生,有刚正的秉性,也有流氓无赖的污浊言行。

## 二、巧媳妇故事

巧媳妇故事属考验型母题故事。此类故事在印度"弃老故事"和巧媳妇故事中常常可见。藏传佛教在草原传布以后,蒙古族虽然流传着各种不同变体的弃老故事,但还是没有巧媳妇故事传播广泛,发展势头迅猛。由于这类故事贴近人民生活,民间又确有许多智慧高超的姑娘、媳妇,故解释的难题愈来愈多,花样百出,几乎脱离了原有固辙,走向了崭新创造的天地。如印度弃老故事、巧媳妇故事中常见的考验型母题有三:即辨别同样两条蛇的雌和雄,辨别两端同样粗细木头的根和梢以及两匹毛色、形体相同的母马和马驹,可蒙古族民间的巧媳妇故事却鲜见这三类母题,其解释的难题多是日常生活中常见的事物和现象,而

① 以上游方僧故事见德·策仁索德那木编《蒙古民间故事》。

且联系广泛，庞杂多样，巧思出奇。

蒙古族巧媳妇故事，多以“聪明媳妇”的名称出现，其主考官和事件除了常见的可汗为自己的蠢儿子选拔聪明媳妇外，还有牧民老头，×××莫尔根为儿子挑选媳妇，或者是婆婆测试儿媳是否聪明的种种说道。如《聪明的媳妇》① 讲道：一个贫苦老汉有三个儿子，老大和老二已娶了媳妇，他决定为小儿子娶个最聪明勤快的媳妇，使家业兴旺起来，于是骑着毛驴出门托媒去了，路上遇一放猪姑娘，为考考她是否聪明，指着一口母猪问她：“姑娘，你这口猪从家里出来到这儿，它的奶头摇晃多少次？”那姑娘却针锋相对反问他：“老爷爷，你骑的那匹灰毛驴从你家出来到这儿一共迈了多少步？”把老汉问住了，老汉觉得这姑娘真聪明，就托媒把她娶为三儿媳。以后老汉又出了两道难题考试三个儿媳妇，证明三儿媳妇最聪明。当他见三儿媳将自己给她的五粒黄豆作种子种了三年后变成三石黄豆时，就说这回该我们到了摆脱穷日子的时候了，可是老天爷见他们开始兴旺却不高兴，就派使臣下来向老汉家征调遮天的布，泰山一般重的肉，海水那样多的酒，三媳妇几句话就将使臣顶了回去，让使臣挫败，没法征收她家的物品，他们从此过上了好日子。巧媳妇类型故事大体是这类模式，只不过考官不同，提出的难题不一样，但终归被绝顶聪明的媳妇破解。仅就所见资料汇总(重复不计)，有以下考验型母题：

①问蓬蒿到哪里去？（解答为搬迁的事归风管，停歇的事归沙地管）

②用木锅煮肉(解答为用木扦子烤肉)。

③搓一条不能折叠的套马绳(与搓灰马绊相同)。

④让公牛怀上胎(反问老爸怀不了孕，公牛怎么能怀孕？)。

---

① 见内蒙古语言文学历史研究所编，1978年版《蒙古族民间故事集》。

⑤从家里出来到放猪地点,母猪奶头摇晃多少次?

⑥用十二尺布缝成褥子、被子、枕头、洗脸巾用(解答为缝一件长布衫,袖子当枕头,前襟当褥子,后襟当被子,里襟当洗脸巾)。

⑦五粒黄豆考试的结果(见前述)。

⑧遮天的布、泰山一般重的肉、海水那样多的酒(破解为请老天爷量出天有多大、泰山有多重,海水有多少,好如数准备)。

⑨挤公牛酸奶(与公牛怀胎相近)。

⑩不许在毡包里又不许在毡包外(解题为从围山墙的毡子缝里走出来)。

⑪骑双头马来(解为骑一匹临产的骒马,到达目的地时刚好产驹,谓之出现双头)。

⑫铺黑垫(解为把草皮铲掉,露出方形黑土,叫铺黑垫)。

⑬卖掉羊再买盐用羊驮回盐(解为剪掉羊毛卖出钱买盐,再用羊驮回盐)。

⑭做翡翠珊瑚干饭,炒绿白两色璎络菜(捞高粱米绿豆干饭,炒粉丝豆角菜)。

⑮二百捆柴禾的枝杈有多少(反问那颜乘坐的轿车到此双轮转了多少遍)?

⑯那颜右腿盘在车辕上,左脚踩在地上,考问是上车还是下车(农妇右脚迈在门槛外,左脚踩在门槛内,反问是走出去还是走回来)?

最有意思的是鄂尔多斯流传的故事《聪明的媳妇》[①],它不仅具有浓厚的草原生活情味,而且包含着认识事物规律的科学工艺。一个聪明可汗为笨儿子找一聪明媳妇,派大臣进草原明

---

① 郭永明译《鄂尔多斯民间故事》,内蒙古人民出版社,1981年出版。

察暗访，大臣与三位牧羊女相遇，几次打交道，发现其中一个牧羊姑娘行为语言非比寻常，回来呈禀，可汗比较各处察访结果，认为此女最为聪明，命大臣前往向牧羊姑娘父亲提亲，老头一听是可汗为儿子提亲，吓得呜呜直哭，姑娘回家听了说："阿爸不要哭，帝王的宫廷也是人去的地方，把我聘给他好了。"

大臣前来送聘礼，姑娘设计为父亲要来满山谷的五种牲畜养老。举行婚礼时，可汗又出种种难题考验牧羊姑娘，结果让牧羊姑娘一一破解。婚后，可汗向儿子提出辨认一模一样两只鸽子的雏鸽和母鸽，还让他拧一副灰马绊呈上，这些都在媳妇传授指点下尽快解决。

最后，可汗要儿子在石板砌的北井上喷出水来，儿子苦于无法，又去问媳妇，媳妇领他到井上仔细观察，来回丈量，于是有了主意。她根据井深三庹，水深两庹，两股泉水是从井底一块浅底锅形的石板下向相反方向喷出水的特点，画出图样，令石匠制作出三种不同样式的石板：一块是下方要凿出两个方向相反，首尾相连的鱼槽，为让水有回旋余地，必须留出空当，制成半尺长的三条腿形的石板盖在浅底锅形的井底上，再往上须制作出有七个眼的十九块石板，这十九块石板必须眼眼相通，一层层垛上，井面用一面平、留有两眼，一面做成浅底锅形的石板平平整整盖上，丈夫不懂为何制作三种样式的石板？为何如此摆放？她讲了水流的道理，三样石板的作用，这才使他明白其中缘由。她与丈夫苦战三夜，终于完成喷井的制作，于是井水像翻起白莲般的水花那样一股股喷了出来。这已不是一般的逞智弄巧，而是以观察分析所得，运用水流运行规律进行了巧夺天工的创造。可汗见此，兴奋异常，大发感慨："羊皮上滚大的姑娘，比那酥油里泡大的小子不知聪明多少倍哩！"

这个故事最后还有聪明可汗被邻国可汗骗走绑在大车轱辘上受苦的情节，但一封暗喻口信，却让聪明媳妇破解，杀掉了传

口信的邻国使臣，带兵剿灭了邻国，救出了可汗。

这最后一笔在许多可汗选聪明媳妇的故事中均有此套式，只不过在搬套时有所变化而已，所以只能算作故事的依托，不是口述故事时的现实产物，其主旨仍是表现草原女儿精灵透顶的气质，应对裕如的高超才气，它描写逼真，全篇浸透着草原地灵人杰的生活芳馨。其中细节的讲述，令人赏心悦目。如牧羊姑娘逢大雨时，别的姐妹怕湿衣衫，赶紧背上牛粪回家，她却脱掉衣服盖在粪筐上，光着膀子背筐往回赶，大臣问她为何这样？她说她家穷，和她们不一样，没有衣服换，又不存干牛粪，只得将干牛粪背回家，有了烧的，又可烘干衣服，按她的说法是"走马走哩，蹦马蹦哩，各有各的用哩。"生活的艰辛，锻炼出了她各有活法的本领。她家本住在大山南麓一家千孔百疮的破蒙古包里，可当大臣问她住在什么地方时，她巧思出奇设喻回答："我家白天照一千个太阳，晚上照一万个月亮(指破蒙古包)；你去我家时，前面是热烘烘出汗，后面是凉飕飕扇扇(指向南走)。"这种才思敏捷，随口就来的隐语格言，雅致含蓄，富有诗意，活画出一个穷家女儿洒脱而又诙谐的灵气，难怪一切难题不在她的话下，复杂的井泉喷水工艺也在她善于调查研究及其无穷智能的运作中迎刃而解，所以这篇故事实际是借古老话题反映进入文明时期的蒙古族儿女的佳话美谈。至于其他类似故事，细加分析，大都具有晚近时期农业社会的生活特点，其中有贴近生活的描述，也有对古老故事的改装重组，其破解的难题和方式仍与中古故事有所不同。

## 第三节　讽刺笑话故事

蒙古族的讽刺笑话故事数量众多，传播广泛，它短小精悍，尖锐泼辣。所述对象都是身边的人物和事件，三言两语便揭示

出事物的矛盾可笑，造成强烈的喜剧效果。这些笑话既有对剥削统治者坏人坏事的讽刺抨击；也有对人民大众缺点恶习的批评讽诫，现从这两方面提出一些作品进行分析介绍。

### 一、对普通众生相的讥刺讽喻

恶习在许多人中存在，可司空见惯，谁也不在乎，亦不当重要话题。而笑话故事将这些典型事儿集中创造，调侃谈笑，一下便引起人们的震惊深思，有着引以为鉴戒的作用了，这类讽刺笑话量多面广，占了笑话故事的绝大部分。诸如对说谎、吹牛、吝啬鬼、贪婪者、拍马屁、倔脾气、懒人、傲慢爱虚荣、啥也不懂、胆小、健忘、瞎忙、算计别人、常说错话等等其人其事都有一针见血的揭露讽刺。比如对懒人的讽刺，有这样一个故事：三个懒汉见迎面飞来一群老鸹，都想不是好兆头，怕被黑老鸹吃了，可都懒得弯腰去捡石头打老鸹，各自打主意，如果趴下，一个摞在另一人身上，老鸹肯定吃最上面的，最下面的保证没事儿。三个人都不说穿，为了逗引别人趴在他身上打，故意挑起事端打起来，而且都不打自倒，争着首先倒下，可是谁也不往别人身上压，等去等来，只得重新开打，打来打去，老鸹早飞走了，他们才后悔白打了一场。

三人继续往前走，来到森林中一座破庙前，天已漆黑，只听虎啸狼嚎，吓得钻进这空无一人的破庙里，而且个个都懒得关门，争着往墙旮旯里挤，一个把一个搂在怀里，都在想如果老虎来了，先把一个推出去，等老虎吃他时，拔腿逃走。可老虎没有来，却冻得要命。大一点的要小一点的去外面拾些木柴回来烧火烤一烤，小一点的不是这个说肚子痛，就是那一个说腿疼迈不动。冻得实在受不了了，小一点的又要大一点的去拾柴，大的又说头痛挪不动步。于是三个懒汉都盼烤烤火，可又都懒得动弹，

最后活活冻死在破庙里啦(《三个懒汉》①)。这是个懒得不要命的故事,他把人的懒惰恶习说得顶峰造极,以至到了无法比喻的地步,可谓尖刻锋利,令人震惊。讽刺吝啬鬼的故事也是异想天开,让你不得不掩口胡鲁而笑。有个很富裕的小吝啬鬼想拜大吝啬鬼为师,使自己更加富有,可他又舍不得送礼,想买一个月饼敷衍了事吧,他还是舍不得花钱,于是在一张纸上画了一个月饼带上拜师去了。到了师父家,大吝啬鬼出门了,他的儿子接待他,并问:"可带来谒见恩师的礼物吗?"小吝啬鬼说送来月饼一个,随即将纸画的月饼呈上,那小子接过一看,笑了,说"人们称你为小吝啬鬼,实为恰当。送礼何必浪费纸墨,我教你一手。"于是用两只手的大拇指和食指比做一个圆圈对他说:"这不就是一个月饼吗?"小吝啬鬼心想:还未见到大师就收获不浅,高兴地回家了。

大吝啬鬼回来后,儿子对他讲了以上情形,大吝啬鬼听完就给他一巴掌说:"蠢材,这还不是浪费吗?"说着用一只手的拇指和食指比成一个小圆圈对他说:"应该这样,你真没出息,这样能发财吗!"②

对愚蠢人的讽刺:一个蠢人去井上打水,往井里一看,水里有个月亮,他想:啥时月亮掉进井里啦,我该把它捞出来,就用一条带钩的绳子放进水里勾捞月亮,捞来捞去,不但没结果,可怎么使劲绳子也拉不出来了,原来钩子钩在石缝上,他也不知道。他憋足力气一使劲,绳子断了,自己也来了个倒翻个,一看天上有月亮,他高兴得自言自语道:"我总算把月亮捞出来了,累点怕什么。"③

对《啥也不懂的人》的嘲笑:一个哈拉哈蒙古人一天进城买

---

① 见伊盟乌审旗文联内部编印《乌审民间故事集》

② 《乌兰察布民间文学》(第一集),乌盟民族宗教事务处内部编辑出版。

③ [蒙古]德·策仁索德那木编《蒙古民间故事》第501页。

了一根水萝卜吃得津津有味,冬天他又进城想买这种东西,可怎么也找不着,好容易从店铺买到一根像水萝卜的蜡烛,他认为就是过去吃的那种东西,便啃嚼起来,吃着吃着,觉得不是那个味道,便说道:"这玩艺儿夏天吃,水分大,冬天吃,还挺油腻。"①

对骄傲者的讥讽:一个艺人总是满足于自己学到的一点东西,翻来覆去就会唱那么几出老段子,而且说起书来,架子大,摆排场。一天,约定在一个村里说书,牧民以为可以听到新书,三三两两蛮有兴趣地聚到一起了。可他一开场,又是他过去说了几十遍的什么《三国》,大家互相瞅瞅,借机会悄悄溜走了,那艺人丝毫不觉,两眼一闭,自鸣得意地在那里哼哼唱唱,全场鸦雀无声,他心里美滋滋地想着:我唱得多么好啊! 可等他睁眼一瞧,只剩下一个孩子在他前面坐着,他沾沾自喜地问孩子:"你多么喜欢听说书啊,我说的怎么样?""谁听你的书,我在等着取你坐的垫子哩!"孩子打了个哈欠,不耐烦地答道。②

像这类由芸芸众生间的歪思误行所引发出的讽刺笑话故事,实是多如牛毛,述不胜述。以上只择取部分作品为例证以此举一反三,从而窥视出这类故事所反映出来的思想和艺术特点。

## 二、对上层剥削者的嘲弄鞭笞

这类故事虽然没有前者那么触角广泛,博采生活万象,但却表露了劳动者深深的爱憎感情,故作品历经他们的加工锤炼和代代传播,大都十分精彩,堪称讽刺笑话中的精品。

这些作品的讽刺对象一般为那颜,大喇嘛、巴彦、奸商等等为劳动者所不齿的可恶对象,故笔锋犀利,尖酸刻薄,寓苦涩人生于诙谐,令人在笑声中一泄胸中块垒,淋漓痛快。比如《故事大系·蒙古族民间故事选》中所选几则故事,就是这类佳作。

① 曹纳木转写校注本《阿尔扎波尔扎罕》第253—254页
② 内蒙古语文历史研究所编《蒙古族民间故事集》。

《小孩子屁股上有三盆火》是讽刺大喇嘛对小徒弟的苛待。他自己夏披绸衫，冬穿狐皮袍，可小徒弟们终年光着腚，连一条裤子都穿不上。这些孩子夏天好混，可冬天难熬啊，一个个冻得哆哆嗦嗦，眼泪鼻涕直流，大喇嘛总是用"小孩子的屁股上有三盆火"这句话来欺骗他们，不给他们做一条裤子。小徒弟们无法，只得用事实来验证，三个小孩子撅着三个光腚顶着茶壶烧水，三个人共九盆火也没烧开一壶水。口述者以小孩子的顽皮天真彻底戳穿了这一谎言的残忍无情，大喇嘛再也无法用这句话来骗徒弟了。这是以小孩子的荒唐行为来驳斥大喇嘛的荒唐谬论，既合人物性格逻辑，又寓庄于谐，在笑声中抨击了世间的狠毒苛刻，真可谓一针见血，入木三分。

《没有生胡子的巴彦》、《财迷虫》是讽刺财主一生刻薄、为富不仁的笑话故事，这类吸血虫一生为了金钱，六亲不认，什么卑鄙手段都能使出来。而有的人为了蝇头小利连性命也可以搭上，如《财迷虫》中的巴彦与傻儿子上山打柴赚钱，碰见老虎扑身，还要傻儿子捉住活虎比打死老虎值钱而丢了性命就是一则令人捧腹的笑话。《没有生胡子的巴彦》的构思别有情趣：巴彦一生贪婪勒索，成为富甲一方的首户，可他一生没长过胡子。死后到阎王殿报到，他埋怨阎王为什么让他只披人皮，不生一点胡茬。阎王命判官查看案卷，卷上"一张人皮，两指长胡子"明明记录在案。阎王发火，可瞧他脸上，的确光趟无须为之困惑，再仔细审视案卷，才发现一行小字注释："此人脸皮三指厚。"二指长的胡须怎么穿透三指厚的脸皮呢？阎王说：这不怪我，只怪你脸皮太厚了。以上是极度夸张想象之作，但也有生活气息浓厚的讽刺笑话，比如《住店》① 就是一则讽刺奸商的作品。一个牧民赶两头毛驴去换口粮，天黑到一客店住宿，他累了一天，叫掌柜

① 见伊盟乌审旗文联内部编印《乌审民间故事集》。

把炕烧热一点，好好睡一觉。可店里规矩是吃一斤面饭烧一个炕洞子。店掌柜为了让来客吃他的高价饭，炕是直炕洞，烧一个炕洞，只有一人宽的地方发热，其他地方冰凉。这位牧民说自带干粮，他连一条炕洞也不给烧了。牧民知悉，只得忍气吞声，叫店掌柜给他做五斤面的饭，店掌柜一听又惊又喜地问："你没说错吧，你一顿能吃五斤面的饭吗？""咋能说错，吃不吃得了，你不用操心，快烧炕吧。"店掌柜一听，眯眼偷笑，就让伙计准备五斤面的饭，烧了一个炕洞。牧民得知只烧了一个炕洞，与店掌柜大吵大闹，硬是让他按规矩再烧了四个炕洞。牧民吃了一斤面，剩下四斤喂了两头驴，然后将两头驴牵进客房，正往炕上赶驴时，店掌柜一见，火冒三丈，两人当场便吵嚷评其理来：牧民说："按你店的规矩，两头驴也吃了你卖的饭，而且吃了两份，为啥不能住热炕？"店掌柜一听气歪了鼻子，愈吵愈凶，告到当官，县太爷判他一个勒索过客之罪。

这则故事好像生活中的真人真事，但却极富讽刺意味。牧民按店规办事，自然驴也可以住店上炕了，这种以其人之道还治其人之身的斗争艺术，把事件的发展推逼到极其矛盾可笑的地步，从而有力地抨击了店规之不合理与黑心掌柜坑人的险恶用心。

批判那颜的讽刺笑话故事是比较多的。上海版《蒙古族民间故事选》中的《一枚铜币》、《还没拣到手的五百两银子》、《法律和银子》均是抨击贪官污吏，揭露他们见钱眼开，连一枚铜币也不放过的可笑事儿。那颜见侍从在路边拣了一枚铜币揣进衣兜，就一路找他的岔子，无论左右前后陪行都不成，让他哭笑不得，当侍从体察其意交出那枚铜币后，一切释然，万事平安。那颜说："早这样，何必让我费这么大周折！……"真是不知羞耻。甚至路人为拾五百两纹银如何分配而争执起来时，那颜也认为有利可图，插进来要什么中间调解费。这一假设的拾到五百两

纹银的争讼公案一亮相,就彻底暴露了他那无耻之尤的嘴脸。《老爷有没有脑袋》[1] 是讽刺一个残暴那颜的笑话故事。这个故事的特点在于所有与他相处的人都不知道老爷的脑袋是个什么样子。为什么呢?因为他脾气暴躁,动辄举鞭打人、骂人,谁也不敢正眼瞧他,一次野外打猎,老爷坐高枝把脑袋摔掉了,找不见了,随从当然不知他的脑袋是个什么样子,就向其他一些服侍过老爷的人打听,有的人说,老爷吃肉时,只听吧唧吧唧响,偷瞧只见腮帮子鼓鼓的,有的说,老爷吃米饭时,只听哧鲁哧鲁声,瞧一下花白胡子一翘一翘的。再问跟班的,他们都说:只见一张可怕的大嘴,整天不断吼叫:"打,给我狠狠地打!"跟班说不清,就去问老爷的夫人,夫人说:脑袋的模样我也说不清,每次与我在一起,他就说:"来,我亲一下,凑过来的嘴胡子拉碴的,别的就看不清了。"这个故事巧就巧在这里,由于他的凶残,长相可怕,谁也不敢正视,所以死了连生前长相是个什么样,包括他夫人在内,都说不清,实在可笑可鄙又可悲。为了讽刺其凶残,着重从有无脑袋?脑袋是什么样反复叙述,的确构思新颖,把凶残者的毫无人性描绘到无以复加的地步,所以是讽刺笑话故事中一则别开生面的故事。像这类讽刺上层官僚的笑话故事,在民间一些机智人的故事里是比较多的,比如西蒙古《敏干云登的故事》、《顽皮鬼金巴的故事》、《瞎子章京的故事》以及《阿尔格齐的故事》中就有一些作品是嘲弄上层官宦昏庸无耻,抨击他们贪赃枉法的恶劣行径的。蒙古族讽刺故事从其出现便与机智人物传说故事发生了一定的联系,随着人们对事物及统治者认识的加深,相应的讽刺笑话故事繁荣兴盛起来,最后终于使庞大故事群巴拉根仓故事瓜熟蒂落,水到渠成而诞生。

---

① 德·策仁索德那木编《蒙古民间故事》第608—610页。

## 第四节 《巴拉根仓的故事》

### 一、巴拉根仓故事的产生、形成及其出版研究

机智人物巴拉根仓在蒙古族人民中享有盛誉，我国的呼伦贝尔、科尔沁草原、鄂尔多斯高原、青海、甘肃、新疆的蒙古族聚居区及国外的蒙古国和俄罗斯的布利亚特自治共和国境内均流传着他的故事。巴拉根仓是蒙古族家喻户晓的智者的化身，是民间口头文学中虚构的一位传奇人物。数百年来，蒙古族劳动人民只要一谈到与官吏、财主、上层喇嘛展开智斗，为他们打抱不平者，自然就与巴拉根仓这个无比机智幽默的人物联系在一起，所以巴拉根仓故事在各地日积月累创作流传、变异，便形成了一个中心明确，风格基本统一的庞大故事群。

（一）巴拉根仓故事的产生、形成。

巴拉根仓故事如何产生、形成，我国学者和一些外国学者的看法并不一致，而我国学术界在蒙古文学史和有关文章中虽然涉及此点，却从未作深入探讨。《巴拉根仓故事集成》的编注者芒·牧林在多年搜集、研究的基础上，撰写了《〈巴拉根仓的故事〉渊源·发展及其时代初探》① 一文，对此作了较为全面的阐述，提出了颇有说服力的见解。文章认为巴拉根仓故事的最初原型虽无文字记载，但从广泛的民间文学作品里可以找到这种故事留下的历史烙印，“得出它是从蒙古族古老民间故事《答兰胡达勒齐》（意为“能言善讲者”或“撒谎大王”）演变而来的初步结论”。“七十个谎言”故事描写的生活图景是地地道道的古代草原游牧生活，可见《答兰胡达勒齐》是典型的古代民间文学作品，而绝大部分《巴拉根仓的故事》的构思手段、情节结构及艺术表

① 见《巴拉根仓故事集成》“附录”，内蒙古人民出版社，1985 年出版。

现手法,也基本套用了《答兰胡达勒齐》的特点:一般都是上层权贵向巴拉根仓挑战,提出一些非常棘手的问题进行赌斗,成则奖,败则罚,以此谋害巴拉根仓,而巴拉根仓终于智胜对手,让他们一败涂地。另外,无论是《答兰胡达勒齐》还是《巴拉根仓的故事》,基本采用"说谎"的智斗手段,说明巴拉根仓故事是将《答兰胡达勒齐》说谎的表现模式移植过来并有所发展而已。在民间一向把"答兰胡达勒齐"和"巴拉根仓"这两个不同名称的故事人物视为同一形象,两个名称实际是同一人物的不同称号而已,"巴拉根仓"为尊称、昵称,"答兰胡达勒齐"为绰号,故有"答兰胡达勒齐—巴拉根仓"的称谓,甚至在同一篇故事里,时而叫"答兰胡达勒齐",时而称"巴拉根仓"。这种把两种称谓混为一谈的叫法,从而透露出了两种故事血肉相连的因果关系。可见《巴拉根仓的故事》是从蒙古族古代民间故事的沃壤中衍化发展而来,决不是藏族和印度故事在蒙古民间口头流传的过程中逐步演变而形成的"移植品"。

该文还从词源考察了巴拉根仓故事繁杂的命名,称谓虽有十四五种之多,但来源于藏语或梵语的语词只有一个,其他均是蒙古语固有词汇,绝大部分不同名称只不过是不同方言土语的语音变化,而不是另有含义的语词。从《巴拉根仓的故事》与藏族机智人物故事《阿古登巴的故事》、《聂局桑布的故事》予以对照检索,除其中个别作品与藏族机智人物故事的情节基本相似外,其他均是土生土长的蒙古民间故事。因此,从词源及故事的母题考察,巴拉根仓故事也难以得出源出藏族故事之说的结论。

根据以上论述,芒·牧林将巴拉根仓故事的历史形成过程分为三个阶段,即最初原型、蜕变发展和成型兴盛三个阶段,并将前两个阶段推至十六世纪以前,成型兴盛阶段则在十七至二十世纪之际,这些探索,提出了许多值得进一步研究的宝贵问题。

我们认为巴拉根仓故事来源于蒙古族的生活和蒙古族沃壤

是毫无疑义的。从蒙古族的幽默诙谐的故事来说非常丰富，如“游方僧故事”、“民间笑话”就是这类故事的组成部分，并且早在民间流传，巴拉根仓故事虽然与《答兰胡达勒齐》有着直接承袭关系，但并不排除从其他民间故事广泛吸收滋养，那么像“游方僧故事”、民间笑话这样的幽默故事自然也是巴拉根仓故事最好的借鉴。

从整体面貌讲，巴拉根仓故事的主导倾向究竟反映了哪一时代的时代特色，也必须作出明确回答。对《巴拉根仓故事集成》中所有故事进行排队分析后，能明确看出具有农区、半农半牧区和旅蒙商在草原行商之生活背景的故事，几乎占了整个故事的一半以上，而那些分辨不出任何具体时代痕迹的故事，从风格上看，大多数与上述故事基本相同，所以可以大胆地下一结论，《巴拉根仓故事集成》有百分之七八十的故事是反映农业文化出现以后的社会生活的。从内蒙古地区的发展史来看，农业文化基本定型是在鸦片战争之后，旅蒙贸易之风行也是在咸丰、同治年间(即 1851 年以后)，所以巴拉根仓的故事内容大部分是反映十九世纪中叶至二十世纪初的社会人情世态，而不是长达数百年有清一代的社会生活。从《故事集成》来看，除第一集“答兰胡达勒齐的故事”给人一种古色古香的味道外，余下不论是“单章故事”还是“成组故事”，其近代的社会生活气息，简直是扑面而来，令人感受颇深。当然，这不是指每篇故事如此，而是指总的倾向和鲜明印象而言。据此说巴拉根仓故事的发轫和衍化在近代以前，自然确当，但创作传播的繁荣期明确出现在 19 世纪中叶以后，是完全可以成立的。这时期的巴拉根仓故事已完善成熟，规模具备，流传的范围愈益广泛，几乎覆盖了所有蒙古族所在地区。为何这一时期得到迅猛发展，这与蒙古族人民所处的社会现实的恶劣政治环境有密切关系。清朝末年，各种社会矛盾交错，蒙古族封建制度已濒临灭亡。蒙古王公、贵族在政

治上极端专横,生活上极其腐朽,以至到了无可救药的地步。他们穷奢极欲,加大了对劳动人民的压榨,使之陷入更加痛苦的深渊,压迫使人民日益觉醒,对统治者的权威和偶像彻底破灭,但他们又无力消除这些吃人的蛀虫,于是借助智者形象巴拉根仓——答兰胡达勒齐来揭露他们的丑恶面目,灭其威风,泄心头愤懑,在笑声中嘲弄统治者,就成为他们当时最有力的精神武器。这就是巴拉根仓故事为何受到人民欢迎而众口创造,处处流传的社会现实基础。

(二)巴拉根仓故事的搜集、出版和研究。

1.搜集出版。按时间顺序,情况如下:最早搜集者为格·波塔宁,他曾于1863至1899年到我国边疆地区旅行五次,记录了许多蒙古族口头文学和故事传说,在1893年出版的两卷本《唐古特·西藏边境和中央蒙古》一书中收有从青海,甘肃地区的《巴楞僧格》五篇故事。比利时传教士昂突瓦耐·莫斯太厄(Antoine Mostaert,汉名田清波)1906至1925年在伊克昭盟鄂托克前旗城川从事传教活动期间,曾从该地搜集到《琶郎桑》故事八篇。[①] 苏联蒙古学家巴·符拉基米尔佐夫在1926年出版的《蒙古民间文学范本》中发表了从喀尔喀巴雅特部落搜集到的名为《巴楞僧格》一组故事。我国内蒙古作家扎拉嘎胡在1954年《内蒙古文艺》杂志发表了两篇《巴拉根仓的故事》。蒙古人民共和国的学者博·仁钦在1956年出版的《蒙古新闻》第7、8、9期上发表了数篇《答兰胡达勒齐——巴楞僧格》故事。1960年,内蒙古人民出版社出版了陈清漳、赛西、芒·牧林整理的蒙文集《巴拉根仓的故事》,从此巴拉根仓故事引起我国社会的广泛注意。1962年1月,由内蒙古语文研究所编、上海文艺出版社出版的《蒙古族民间故事集》收入巴拉根仓故事10篇,最后增至12篇,纳入钟敬

① 见曹纳木转写校注《阿尔扎波尔扎罕》第58—72页,其中一篇为省略号,民族出版社,1982年出版。

文主编的《中华民族故事大系》丛书之首卷(1995年,上海文艺出版社出版)。

蒙古国的舍·嘎丹巴、德·策仁索德那木在《蒙古民间文学作品选》(1967年出版)和《蒙古民间故事》(1981年出版)也收入了《答兰胡达勒齐——巴楞僧格》(即巴拉根仓)的故事。七十年代末到八十年代期间,我国所出的蒙古族民间故事书籍中,也有巴拉根仓故事的收入。[①] 不过均是零星故事的辑纳,并非巴拉根仓故事专集。将国内外流传的巴拉根仓故事编成专集者是由芒·牧林编辑整理于1984年、1985年内蒙古人民出版社出版的蒙文、汉译文本子《巴拉根仓故事集成》,至此,才使我们得以了解巴拉根仓故事的全貌。

2.研究情况。

我国对巴拉根仓故事的研究是从六十年代开始的。巴布道尔吉在1962年3月2日的《内蒙古日报》蒙文版上发表了《简论巴拉根仓的故事》一文,认为"它是广泛流传于蒙古族地区,生长于蒙古土壤的讽刺故事中的一种独特形式的作品。"1962年,内蒙古语言文学研究所编的《蒙古族民间故事集》的前言中也认为"巴拉根仓的故事是蒙古族民间讽刺文学的典型作品之一,是不同年代、不同地区,不同阶层人们中广泛流传的故事。由于巴拉根仓敢于同封建制度的各类僧俗统治者进行针锋相对斗争,又对贫弱者寄于同情,所以深受人民喜爱,是劳动人民创作出来的艺术形象。"1978年,祁连休在《少数民族机智人物故事选》[②] 序言中对包括巴拉根仓故事在内的少数民族机智人物故事从主题到艺术形象的几个共同特征及讽刺艺术特色均作了分析评述。八十年代初,《内蒙古师大学报》、《金钥匙》、《蒙古语言文学》、

① 参见仁钦道尔吉、尼玛:《蒙古族民间故事》;1980年的内蒙古民研会编《鄂尔多斯民间故事》;1982年春风文艺出版社编《小喇嘛降妖》。

② 祁连休编《少数民族机智人物故事选》,上海文艺出版社,1978年出版。

《语言研究》等蒙文刊物上,出现了许多有关巴拉根仓故事的评介文章,对该故事的内容、艺术、语言等特点进行了广泛的讨论。这时出版的《蒙古族文学简史》、满仓及五院校编的《蒙古文学史》均对巴拉根仓故事设章或节进行了介绍分析。对故事的产生、形成,一致认为来源于蒙古族生活的土壤,没有任何异议。

国外学者对巴拉根仓故事最早提出自己见解者为苏联的巴·符拉基米尔佐夫,他根据在蒙古旅行期间搜集的一组故事《巴楞僧格》,认为"这个人物是西藏小说、故事幽默滑稽人物在卫拉特蒙古的再现,其英雄便是巴楞僧格,如同小说、滑稽故事的传入后流传一样,看来巴楞僧格也是通过口头传来的。"[①] 1960年,蒙古国波·好尔劳在其著作《论蒙古民间故事》[②] 的"讽刺故事"一章中将巴拉根仓故事与民间流传的"七十个谎言"故事联系起来看,认为"人民群众在七十个谎言的故事里特意创造了"巴楞僧格"这样一个幽默滑稽的形象",但其结论又与上述说法相悖,说这个形象是印度、西藏文化在蒙古地方广泛流传的结果,完全同意了符氏的结论。热·纳仁图雅在《关于〈答兰胡达勒齐伯楞僧格的故事〉的起源和发展问题》一文中,也认为"这是渊源于藏族的〈巴兰〉或〈伯楞〉(桑)的故事,从而逐渐与蒙古族的《答兰胡达勒齐》的故事融合演变而形成了现在这样的答兰胡达勒齐—伯楞—僧格的讽刺笑话故事。"[③] 当然,在蒙古国也有个别持不同以上观点的人,但从总的情况看,基本是同意符拉基米尔佐夫的观点,即西藏传入的移植说观点,针对以上说法,芒·牧林在《内蒙古社会科学》(蒙文版)1982年第1期上发表了《〈巴拉根仓的故事〉渊源、发展及其时代初探》,表明了自己的观点,其汉文稿作为"附录"收入《巴拉根仓故事集成》中。

---

① 巴·符拉基尔佐夫:《蒙古民间文学范本》第10页,列宁格勒,1926年出版。
② 波·好尔劳:《论蒙古民间故事》,乌兰巴托,1960年出版。
③ 该文见〔蒙古〕《民间文学研究》第80—100页,乌兰巴托,1977年出版。

二、故事的思想内容

巴拉根仓的故事的内容十分丰富，主要方面是反映了蒙古族劳动人民与那颜、财主、大喇嘛、奸商之间的矛盾斗争，这些上层僧俗统治者和富商、高利贷者总要算计剥削穷苦农牧民，榨取他们的血汗，于是主角巴拉根仓便出来收拾他们，捉弄他们，使他们原形毕露，一败涂地，灭了他们的威风，长了劳动者的斗志。由于反映生活面的广阔和斗争形式的多种多样，概括其内容，分以下几方面阐述。

（一）对愚蠢专横的惩治。

巴拉根仓故事有许多这样的情节，一些那颜、财主、大喇嘛听说巴拉根仓极其聪颖，善于骗人，就千方百计找他斗智，用各种刁钻古怪的难题诘难他，但是比的结果总是封建统治者被巴拉根仓捉弄得威风扫地，甚至丢掉了性命。流传得较为普遍的是《让王爷下轿》、《摔锅》、《智慧囊》、以及故事组《惩罚宝尔勒代巴彦》。巴拉根仓对他们略施小计，不是把王爷骗下轿来，就是让巴彦和喇嘛摔碎了自己的大锅和宝物，有的还赔了夫人又折兵，弄得人财两空。由于他们连连败北，千方百计想绝招整治巴拉根仓，如《吹嘘打赌》就是一例，王爷要与巴拉根仓比赛吹嘘，条件是对方吹嘘时，说一声“不对”或“胡说”就算输，罚一百只羊。王爷先吹，说前夜起了大风，把树根拔起，把他家的几百只羊刮到天空，落到巴拉根仓家圈里去了。王爷洋洋得意，你说是的就赔我几百只羊，说不对，就罚一百只羊，看你怎么回答？不料巴拉根仓将计就计，也吹了起来，说昨夜又刮起了大风，风向一转，刮得如何如何厉害，把他圈里的几百只羊和自己的一百只羊吹到王爷圈里去了。王爷一听，非常生气，说巴是个骗子，胡说八道，现出了他的原形——狂傲而又愚蠢的嘴脸。类似这种以智巧破刁难，让对手既丢脸，又舍财，大灭专横者威风的故事，

还有《自找没趣》、《种羊难产》、《雨淋挑战者》、《抽签比赛》等等。

以上是统治者主动进攻遭到惨败的故事。还有一些是巴拉根仓为替百姓伸冤，打抱不平，惩治邪恶，找回公理的故事。如衙役巴彦仗势抢走了牧童的马，巴拉根仓挺身而出，出奇制胜，设计骗来了被抢走的马还给了牧童(《贪心的塔哈拉》、《金貂的尾巴》)。为了给穷苦牧民换一顶千孔百疮的蒙古包，他冒充神僧捉弄愚蠢的“老佛迷”，让他亲自把崭新的蒙古包和银两送给牧人(《老佛迷拜师父》)。敖海吐巴彦养了许多狼狗作恶伤人，使许多百姓深受其苦，巴拉根仓又出谋划策让巴彦亲手杀掉了自己的狗去卖狗皮，除了公害(《卖狗皮》)。一个善于溜须拍马、勾结官府压榨百姓，人人痛恨的哈胡拉其巴彦，巴拉根仓为惩治他，利用他惯会送贿赂的卑鄙手段，让他送给王爷最忌讳的猫而受到鞭笞，打得死去活来(《珍贵的礼物》)。也有利用一位年迈王爷怕死，求长生不老药的急渴心情，以“神泉仙水”骗他吮饮，冻死这个杀人不眨眼的王爷的故事(《神泉仙水》)。巴拉根仓对这些人人恨，人人怕而又无可奈何的专横跋扈者、势利小人总是有办法惩治他们，最终讨回公道，伸张了正义，平了民愤，这些故事可说是人民性、思想性较强的篇章。

(二)对财迷心窍的专攻。

巴拉根仓故事中还有许多榨取百姓血汗的旅蒙商、高利贷者、那颜、巴彦等人物。他们盘剥的手段，花样繁多，只要能为他们府库增添一分银两、财物、就要雁过拔毛，决不轻饶。一个丑麻子旅蒙商，做生意可以漫天要价，一个顶针要换牧人一张羊皮，一件蒙古袍布料就要一头二岁牛……巴拉根仓为收拾这个黑心肠的家伙，让他下井捞玛瑙鼻烟壶，丑麻子为了得一匹全鞍马，果然脱光衣裤下井去捞那个只见影不见物的鼻烟壶，最后落得衣裤货物全部丢得净光，只得光腚进一家打听，让人们抛石头、扬沙尘，当疯子追赶、轰撵(《井底捞鼻烟壶》)。为了惩治一

个成倍要利息的高利贷者，巴拉根仓到他家借虱子，高利贷者把他当傻瓜戏弄，果然叫佣人抓了一把虱子给他，不几天，巴拉根仓将装满一小袋的虱子，臭虫、跳蚤倒在高利贷者面前的桌上直往他身上爬，高利贷者大喊，巴拉根仓不慌不忙地说，这是按你家规矩还本付息（《还本付息》）。斜眼麻子旅蒙商以赊账形式对牧民进行重利盘剥，当夏秋收账时，成倍加价，赶回成群牛羊，逼得人们叫苦连天，无以为生。巴拉根仓为替百姓出气，就在他的十峰骆驼上作文章（暗打印记），控告他偷驼，总管衙门当场对证，斜眼麻子败诉，退还十四骆驼不说，还挨了五十大板（《打官司》）。这类对贪财盘剥者的惩治，设巧计让其品尝苦果只是故事的一个方面，而大量的是利用他们利欲熏心的心理，引他们逐步堕入陷阱，受到惩罚。这类对爱财者以财攻的心理骗术，是这类故事常用的手法。比如《金马驹和火龙衣》、《神马》、《回生杖》。故事组中的《毫布达格卖黑牦牛肉》莫不是以财物为诱饵对这些财迷心窍者的捉弄，挞伐。

（三）对悭吝刻薄的戏弄。

吝啬和财迷虽然在物质财富上的观念上是一致的，但其表现形式却不一样。有的吝啬者只顾自已，并不一定去损害他人；有的吝啬者刻薄到极致，就会走向利令智昏的地步去坑害他人，故无论前者或后者，按蒙古族的道德准则来讲，这种只顾自已，不管他人的行为，均为世人所不容，都必须予以批判，不过批判的方式和态度有所不同而已。比如《葛根吃饺子》，其揭露批判的行为方式就比较滑稽，令人可笑。巴拉根仓明明在院外树隙中看见葛根与他的经师及大喇嘛共进斋食吃饺子，可当他咳嗽一声，说是来看葛根时，他们马上紧张起来，一个个将饺子，醋壶、筷子藏藏掖掖，装着未进餐饭的样子。巴进屋见他们个个屏息不自在的傻样，于是计上心来，声称屋内有邪气弥漫，要替他们擒妖降魔，消灾除祸，一场表演，让他们目瞪口呆，紧张得筷子

落地,醋壶砸烂,葛根坐进了放饺子的盆里,吝啬鬼一个个现出了原形,出尽了洋相。一个小气吝啬的巴彦,牛羊成群,金银成堆,可对长工十分苛刻,从来舍不得多给一分工钱,长工对他恨之入骨,巴拉根仓去他家当长工,为惩治他,与他订了干活的三条规矩:一是干活从不说话;二是做买卖要占便宜,一个赚两个;三是干活从早到晚不歇息。巴彦十分满意,认为这样的长工哪里去找,可是就这三条,让巴彦的孩子落井不得知(干活从不说话),买棺材抬回两副(两副比一副便宜),宰一只羊却杀掉大半群(干活从不歇息)。巴彦叫苦不迭,与巴理论,巴以三条顶了回去,让他哭笑不得。此故事表现了惩办高手的智慧,也揭示了劳动人民对事物的经验总结,即任何事物不能绝对化,都有其两面性。绝对化就要走向反面,干活不说话乍看是难得的优长,可是劳动中出了事故,仍是一声不吭,岂不酿成大祸,造成更大的损失,那么好的一面就走向反面,变成了极坏的一面。巴拉根仓就是利用巴彦把事物绝对化的认识而让他吃尽了苦头,不过用孩子落井作为例证,实为不当,是个缺陷。另外,巴拉根仓对那种悭吝刻薄发展到极限的恶人,也是从不手软,坚决予以清除的,如《上天赴宴》中的拉德纳那颜就是这样的人。木瓦工辛辛苦苦为他建起房舍庭院,拉德纳舍不得付工钱,就想了一条毒计烧死他们,结果被巴拉根仓识破,以牙还牙,把这个十恶不赦的悭吝者送上了西天,结局实为天理昭彰,咎由自取。这类故事表现了劳动人民对这种败类该戏则戏,该惩则惩,该除则除的行为道德规范。

(四)对好色之徒的鞭挞。

巴拉根仓故事中揭露好色之徒的故事不多,但有两篇涉及巴拉根仓家事的故事则构思新颖,滑稽可笑,不仅突出了巴拉根仓的天生才智,也让人觉得真实可信。故事一《黑猫和黄猫》,它揭露了王爷协理和大喇嘛两个好色之徒。巴拉根仓妻子长得十

分漂亮，被两个淫棍看中，只要巴不在家，他们便分别前来卖弄风情，纠缠不休，巴听妻子告知，于是利用两个恶徒色迷心窍的心理，由妻子分别告诉他两黑夜高粱地里约会，以猫叫为号。二人听命安排，一在北头学公猫叫，一在南头学母猫叫，相互靠拢，二人情急，顾不得大雨倾盆，水深泥滑，连滚带爬，见了影儿就迅速站起抱啃，等到互觉钢须扎脸，方知上当。巴拉根仓大喊捉贼，猛追鞭抽，打得二人亡命而逃。此故事具有农区特点，对淫棍的惩治也是大快人心。

故事二《离家流浪》，通过幼小巴拉根仓离家流浪原委的述说，揭露其生母背着父亲与萨吉麻麻鬼混的丑恶行径。巴父为一老实庄户人，日出而作，日落而息，中午小巴为他送茶饭，小巴发现母亲秘密后，决心替父雪耻，设计演出了一幕假戏真做引出真情的活剧。小巴对父母双方都布置了一套完美的骗局，对父从不提家里事，只是在送饭时将饽饽撕成小块沿路撒上，对父诳称家里有事，让其提前回家。回家后又对阿妈说阿爸问我谁在我们家，看样子很生气，还说什么用鹅卵石打断他的筋骨。喇嘛偷听后，觉得事情不妙，逃走。小巴上房顶又大喊大叫说阿爸扛着大棍，拣着石块儿回来了，巴母从窗缝一看老头儿走几步便哈腰拾什么东西(实际为拾饽饽)，真以为拣石头，巴母正六神无主时，又听房上儿子大叫让她赶快逃，阿爸回来要剥她的皮，巴母从后窗追麻麻逃走。巴父回家巴拉根仓又骗他阿妈与麻麻到后沙窝追兔子去了，巴父一听骑上马紧紧随后帮忙追兔，巴母与麻麻回头一看，更是拼命奔跑，麻麻掉转方向奔跑时，巴父以为兔子快被追上，催马加鞭冲到麻麻跟前，麻麻扑通一声跪下，为请求饶命，道出了鬼混的真情，一幕活剧结束，巴拉根仓也从此离家出走，成了四处漂流的孤儿。此故事的所有人物以特殊关系的身分各自行动来揭露家庭内部的丑恶，合情合理，真实生动。严肃的命题而以诙谐的方式处理，符合故事主角巴拉根仓的性

格，与整个故事的风格基本统一，显示出巴拉根仓自小就具有不同凡响的智慧。而小巴拉根仓的出走，却又点出了悲的结局，说明家庭内的痈患对一个纯真的孩童会留下多么沉痛的伤痕，对家庭的和睦造成多么严重的后果，这些都是故事留给我们值得思考的问题。

(五)对佛迷假善人的嘲弄。

信佛行善是封建社会对仁慈者的赞誉，所以无论金银堆成山的那颜、巴彦还是佛教徒都想成为慈悲为怀的大善人来博得群众的尊敬，于是出现了各种假善人招摇过市的情景。一个巴彦总是在群众中吹捧他如何救济穷人的善行，因为他说的都是远处的事情，谁也不信，但他仍不厌其烦地夸夸其谈。巴拉根仓瞪着他发话道："别扯那么远了，眼面前这些给你放牛羊的人就缺吃少穿，你接济接济他们不行吗？"一下当面戳穿，巴彦无话可说。(《当场揭底》)。达尔玛那颜平素手拿念珠，嘴念玛尼经，装成活佛的化身。旗里官员聚会，摇身一变，身穿蟒袍玉带，头戴顶翎，在衙门挥笔批文，俨然是朝廷命官。巴拉根仓与他相遇为讽刺他便假装糊涂，把冬春事物混为一谈，遭到他的挖苦，说他冬春不分，南北不明，还说什么聪明，简直是个大笨蛋。巴反攻过去说他一会儿在老百姓面前是耀武扬威的朝廷重臣，一会儿又假装善心成了佛爷喇嘛，你如此不顾法纪，骗取双份俸禄，这样一比，一个平民混淆冬春，分不清冷热，算得了什么(《吃双俸禄的那颜》)。这个故事把政教大权集于一身的上层统治者的寡廉鲜耻以及在宗教外衣掩盖下压榨人民的行为，进行了有力的抨击。故事还有口说勿杀生而行为却是个非常残酷的掠杀者的佛徒画像。查布干其僧尼见巴拉根仓捉住一只蚂蚱，便大加申斥，说他邪恶，祸害生灵，可转眼巴拉根仓将一只瘸腿肥兔悄悄放在她的面前时，她一见就顾不得宣传佛法，猛扑肥兔，并用玛尼珠去砸，珠飞散落，她还是拼命追赶，抓住兔子掐得它蹬蹄乱

叫，巴求告别伤害生灵，她大讲歪理，说兔子扰乱了她讲经传道，是魔鬼，魔鬼就得惩治，便狠心地把兔子掐死了，还连声感谢佛爷送来了魔鬼肉。(《查布干其的虔诚》)。这类故事以强烈的反差将那些两张面孔的佛门弟子的丑恶嘴脸揭露无遗，令人可笑可鄙。这类涉及宗教迷信的作品，形象地揭露了宗教徒的虚伪欺诈以及宗教对人们的麻醉作用，这种思想的出现，正是近代封建社会宗教上层日益腐朽、神权在人民心目中的地位一落千丈的必然反映。

(六)对神鬼宣战。

巴拉根仓不仅惩治人间的恶魔，还把矛头指向阴间的阎王、小鬼，对佛教宣传的地狱之灾宣战。巴拉根仓故事中"智惩阎王"一组故事，最生动地体现了他那无所畏惧的战斗精神。那些在人间斗不过巴拉根仓的那颜，巴彦，死后仍不服气，向阎王告了巴拉根仓一状，阎王听后暴跳如雷，命黑头鬼抓巴拉根仓归案，巴设计装死骗过他，黑头鬼回阎罗殿禀报，但查遍所有的生死薄，无巴之名，方知受骗，重责黑头鬼，派牛头马面再去抓，又被巴将二鬼套在碾杆上拉磨，狠狠抽打，二鬼难受折磨，苦苦哀求，放走仓惶逃遁。秃头鬼奉命来抓，巴以治秃头为诱饵，又让其大受苦头。其他如烂眼边鬼，钻缝鬼，猴鬼一个个都让巴拉根仓治得死去活来，狼狈逃窜。连阎王爷也被巴拉根仓以换乘骑和穿戴的调包计，让他回阎罗殿送了性命，巴拉根仓代替他当上了阎王，所以人们一直传说"为什么坏蛋和鬼怕阎王呢，因为阎王就是巴拉根仓。"此故事新颖之处是以人间情来描写阴司的故事，把佛教宣传的阴森神圣的地狱予以世俗化的喜剧描绘，对阎王、小鬼调侃、戏弄，让他们与人间的蠢货一样，丑态百出，大出洋相，这是对佛法清规的嘲弄，对"神圣"事物的亵渎，那些所谓的下地狱，生死有命的宣传，只不过是统治者借佛宗教化套在人们头上的一副精神枷锁，让人们听其摆弄，永无斗志。劳动人民

从亲身体验中得出相反结果,为何人间不平何其多?任人宰割又何时了!他们认为鬼神也偏袒邪恶,不向鬼神宣战,死后还是免不了受罪,所以希望巴拉根仓当上阎王,只有这样,坏蛋、魔鬼怕他,才不敢肆意妄为,方可过上安稳的日子。这种观念的出现,既有思想认识上的局限性,也具有对神的不信任的批判精神。从故事情节结构看,与神话传说《保牧乐》相似,但在思想内容上又具有明显的封建社会制度形将崩溃,神权思想开始瓦解的时代特征。

总体讲,巴拉根仓的故事大都具有积极的思想意义,堪称蒙古族民间讽刺文学的代表作品,可由于广泛传播,群体性创作特点,难免泥沙俱下,出现一些趣味不高、庸俗无聊的作品,如描写巴拉根仓怎样骗王爷学狗叫、吃狗屎;嘲笑财主的某些生理缺陷,用粪便充当百灵仙药治疗财主的癞头疮等等,这种恶作剧不但无助于表现主人公的高尚情操,揭露统治者的腐朽本质,反而降低了作品的思想意义。

### 三、喜剧因素的构成方式

巴拉根仓故事是一种笑话艺术,而笑之所以产生,完全是由于巴拉根仓拨弄的结果,所以他是故事的主角,是制造笑料的幽默大师。由于他的参与,丑类画皮被撕开,穷形怪相现原形。他在故事中是个典型的喜剧人物,但又不是美学范畴中与滑稽(喜剧)相联系的丑角,而是与之相对立的揭露丑恶的正面人物。巴拉根仓站在群众一边,以其大智大勇为他们排忧解难,因而得到人民的信任和尊敬。巴拉根仓是在笑声中为腐朽统治者送葬的掘墓人,是人民心目中的英雄,所以在巴拉根仓故事中,美和丑同时并存,而且以强有力的正面形象反衬群丑的愚昧肮脏,可耻可笑。这些以智巧戏弄、惩治对手的笑话故事,展示了巴拉根仓无比高超的斗争艺术,其最突出的一点是他变化无穷的花招

——骗术，初步分析，可归纳成以下几点。

(一)丑恶毕现因势利导法。

这一手法是巴拉根仓用得最多而又最灵验的窍门之一，他根据不同对象的身分、地位、喜好以及心理上的致命弱点，灵活变化，巧设圈套，乖乖地让对手自己坠入瓮中。如《让王爷下轿》就是利用王爷自认为身分高贵，急于要巴骗他一次的心理，巧思出奇，从正面恭维王爷："不敢、不敢，我怎么能把王爷赶下轿来呢！如果王爷下了轿，我倒有办法马上请您上轿"。按当时的心理，愚蠢的王爷真以为巴拉根仓不敢把他赶下轿，只能请他上轿，那么我偏不上轿看你怎么办？可是当王爷从轿里下来，脚一落地，巴便笑着说："聪明的王爷，这不是把您骗下轿了吗？"王爷猛悟上当，羞愧得马上又钻进了轿子。巴未说一句话，又让王爷上了轿。王爷听了巴的奚落，急于脱离这个尴尬的境地，让轿夫抬轿快走，轿子刚抬起，巴拉根仓又一声大喊："站住！"王爷以为又出了什么事，忙令轿夫停下。巴哈哈大笑，这上轿、下轿、停轿完全听命于巴拉根仓的摆弄，取得了斗智斗巧的彻底胜利。这胜利全赖因人、因事、因景设巧语攻心获得。这种审时度情，因势利导的攻心战，在故事中呈现出来的战法是多种多样，变化无穷的。如《摔锅》、《自找没趣》就是以退为进，装作急忙慌张没闲工夫和对手比智慧的样子撒下弥天大谎，让那些巴彦、喇嘛精神紧张，摔了锅、打碎了自己宝物的。《雨淋挑战者》中的那颜偏偏在大雨时找上门来，传出话让巴拉根仓出包比试。巴见机行事，不知不觉中布下骗局，用极其简单的下雨天需更换袍褂，穿戴斗篷水靴的谎言把他骗了一次。故事看来平淡无奇，但在不经意的述说中，最后揭盖子，却出人意外，令人忍俊不禁。这种顺势抓对方心理弱点，巧设机关、斗智斗巧，不仅使专横者纷纷败北，就是佛徒、财迷也被他迷惑，成为他手中的玩偶，由他摆弄。《老佛迷拜师父》中的老佛迷如此，《车轴的"洗浴"》中的老太婆也免

不了受其愚弄。老太婆是个迷信神鬼的老太太,巴拉根仓由于贩盐车轴断折,登门借车轴,丫环传话,她一概拒绝。可转眼间巴拉根仓打扮成一个游方僧进屋内为之卜卦行医,念咒除邪,做一番为车轴洗浴除恶的法事(即把车轴扔之郊外)时,她喜滋滋地听从安排,且好茶好饭招待。巴拉根仓既轻易得到车轴,老太婆也似乎受到精神上的治疗,这种因势利导,对症下药的技巧,可说是见景生情,一套套诡计油然而生,表现得不露痕迹,丝丝入扣,令人在笑声中叫绝。

(二)以彼之道反治其身法。

这类故事与传统的解难题故事相似,也与常说的"归谬法"有近似特征。其结构总是统治者首先发难,提出无法破解而又违反常情的难题让你去对付。巴拉根仓对统治者这种蛮横无理的纠缠,则毫不退让,针锋相对,以其人之道还治其人之身的办法进行反击,揭示其不合情理的谬误,暴露其险恶用心的嘴脸,使其诡计破产。一个王爷让巴拉根仓做一种特别膳食,并当面交待:"既不能咸,也不能甜;既不能腻,也不能淡;既不能辣,也不能酸;咸、甜、辣,酸还都必须有点;做的时候,不能烤焙,不能烙煎;不能水煮,不能气蒸;不能火烧,不能油炸;做出来的饭食,又必须是不干不稀,不冷不热……"说这是招待活佛用的,如果做不出来,怠慢于他,判你砍头之罪。巴拉根仓完全答应下来,要王爷给他准备一种锅。王爷说,那容易,你要哪种锅,尽管说好了,巴拉根仓回答说:"既不是金锅,也不是银锅;既不是黄铜锅,也不是紫铜锅;不是钢制的锅,不是铁铸的锅;不是锡制的锅,不是陶烧的锅。一句话,不是用金属制的锅,但也不能没有一点金银铜铁;不是用泥土制的锅,也不能没有一点砂石泥土。请王爷给我弄来这种锅,我就定能做出您说的那种特别膳食。"王爷一听,也只能瞪眼张嘴说不出话来(《特种锅》)。《种羊难产》也是同类型的故事,王爷要将巴拉根仓困死在深山老林,挑

一群种公羊，让他上山去放，说羊不产羔，不准下山，巴拉根仓二话没说就上了山。翌年春天，巴只身一人回来了，王爷厉声责问，要治他的罪。巴说，怪我倒霉，王爷命运不济，今春羊正产羔，个个都难产给死光了，王爷一听他的种羊全死了，心痛地嚷道："我给的全是种羊，怎么会难产?"巴答："你既然要叫种羊产羔，它们难产有什么奇怪?!"王爷知自己说走了嘴，无话可答。像这种以对方的背理行为，顺势制造出另一种荒谬事物以对，批判其不近情理的故事，在巴拉根仓故事中比较多见。如《吹嘘打赌》、《算账妙法》、《黄羊与山羊》都是见机而行的以矛对盾，乘虚而入的斗智斗巧，它有力地批判了统治者荒谬绝伦的行为，增长了人民在笑声中斗敌的勇气，这就是以彼之道反治其身法所得出的喜剧效果。

(三)运用巧语斗敌法。

为斗争的需要，巴拉根仓故事在语言的运用上做了精心设计，十分巧妙。如《特种锅》的王爷与巴拉根仓的对话，从语意到结构，几乎桩桩相对，是两种谬误的短兵相接，这种采取后发制人的连环套语，显示出巴拉根仓智高一筹的语言技巧。故事中还有以退为进，棉里藏针式的语言攻心术；语无伦次、自相矛盾，一片糊涂，引人入扣的语言艺术。巴拉根仓还善于利用假姓名的另有含义来戏弄对手，达到惩办作恶者的目的。如巴拉根仓为骗一个奸商，自称名叫"银布敦"(蒙古语意为"这么大")，可等他下井捞鼻烟壶而丢掉所有衣装赤条条进入村里办婚宴的家里被众人盘问时，他还恭恭敬敬地施礼问道："你们看见过"银布敦"吗?"大伙一起臭骂他："你爹的脑袋才这么大!"把他当疯子赶走(《井底捞鼻烟壶》)。巴拉根仓为哄骗一个巴彦，自称名叫"照力古德"(蒙古语意为"故意的")，并把一只大花猫让他送给王爷，当王爷见巴彦送来最忌讳的猫，大发雷霆，要狠狠惩办他，巴彦吓得跪地求饶说："这是"照力古德"送给的。"王爷一听是故

意送来的,更是火上加油,把他打个半死。以上就是巴拉根仓巧用姓名的实际内涵演绎出了一场令人捧腹的滑稽戏。这种用语言的歧义让对手坠入泥潭造成喜剧性高潮的手法,无不透露出巴拉根仓设巧语捉弄恶人的高超本领。

(四)兜出老底喜剧巧合法。

众所周知,喜剧是用夸张的手法,巧妙的结构,诙谐的语言以及刻画喜剧人物性格来完成。其中喜剧结构的选择安排是关系戏剧情节的连续性及人物性格发展之合理性程度,故以什么结构方式贯穿全局,造成喜剧气氛、是创作者必须加以解决的问题。巧合手法是喜剧结构中常用的手段之一,只要是从生活出发,发掘喜剧人物性格,合理夸张,故事又组织得精巧完美,由误会而产生的喜剧巧合笑料,将是高潮迭起,令人开心。《离家流浪》仔细分析起来,就富有上述喜剧性的特点。根据幼小巴拉根仓所处情境,他面对的丑恶对象,恰巧是他的生身母亲,他同情父亲,想为他雪恨,可又不能直言相告,不然会将问题搅成混水,达不到澄清事实的目的,这就决定他必须采取极其隐蔽的迂回战法,这是他聪慧过人之处,也符合一个孩子的性格。他的战法就是用假象迷惑丑恶的一方,让他们步步精神紧张;对父亲则暗设机关,蒙蔽引诱之,父亲提前回家以及沿路拣饽饽之举动完全是从他诚实勤劳俭朴的性格出发所出现的行为方式,所以巴拉根仓设下的圈套,实际是把双方都蒙在鼓里,以误会对误会,各按自己的性格行为合理展开,他不过只是从中暗暗地起着穿针引线的作用。等到巴拉根仓哄骗父亲去追兔子时,双方的行为动作愈演愈烈,一方情急追兔,一方怕被追上。明白底细的旁观者,愈觉戏剧高潮升起,发出会心的嘲笑。当巴父手持锄头,驱马骤然冲至奸夫吉萨嘛嘛跟前时,嘛嘛精神紧张,完全丧失理智,吓得噗嗵一声跪倒在地,并将巴父问他"兔崽儿在哪儿?我一棍子打死它!"误听成"兔崽儿往哪里跑,我一棍子打死你!"于

是只得揪住巴父马缰，连声告饶，交待了他与他妻子的污浊勾当，主动兜出了自己臭不可闻的老底，从而真相大白，使这场误会对误会的戏剧冲突，达到了十分完美的巧合，“将那无价值的撕破给人看”(鲁迅语)的喜剧，推向了最高潮，让人捧腹大笑。

巴拉根仓是这出喜剧的导演，也是一个极富灵性的演员。这出由误会而产生的喜剧笑料无论从哪方面说都组织得十分精美，让人开心，值得回味。

(五)漫天撒谎翻倒法。

巴拉根仓撒谎有两种情形：一种是在现实生活中为给穷人出气或要解决自己眼前的困境而不得不以谎言去骗那些财主、那颜。这种骗术即景创造，变化无穷，它符合现实生活的逻辑，找不出任何漏洞，是从心理上击垮对方，迫使对方就范的有效手段。这种谎言既骗人、又骗神、骗鬼，骗得连关老爷也把赤兔马借给他白白用了两天，还不知底细，可见其说谎说得出神入化，令人惊叹。另外还有一种谎言，是一种名副其实的漫天撒谎。巴拉根仓为调剂穷苦农牧民的精神，不时也为他们说上几段，让他们开心一乐(如《说谎》)。这种七十个谎言一口气说下去的艺术，秘密从何而来，实际仍是来源于生活。因为可汗要你公开讲七十个谎言，如果有一件事是真的就被杀头，当然难办，可聪明的答兰胡达勒齐却迎刃而解，战胜了可汗。道理就在于现实生活世界像万花筒一样多彩多姿，如果把所见所闻的实际事物完全颠倒过来，不按本来面貌去反映，岂不成为一个荒唐的大千世界，谎言遍布的世界。所以口述者以背理对待可汗背理的荒谬行为，把假变成真，把非说成是，把不可能的当作可能的在那里夸夸其谈，才出现了这样一篇莫明其妙、荒唐透顶的谎言故事。如故事中出现的事物都是草原上常见的，牧民小孩也熟知的，比如亚慢虫、针茅草、蜥蜴、跳鼠、沙蓬籽、沙蒿、麻雀、蚊蝇、弓箭、腰刀、水井、刺猬、旱獭等等……答兰胡达勒齐为了说上七十个

谎言，以找黑骒马为名，游历草原，把见到的以上事物组成了一篇篇富有生趣而又荒唐的故事。“亚慢虫”本是沙漠中一种银灰色、触角较高的昆虫，故事讲他乘马登汗山，岩石一踩一个坑，气得只有登上亚慢虫的犄角放眼瞭望。沙丘托不动他，攀上枯干的针茅草摇摆几下就把他托住了。还有蜥蜴(四脚蛇)和跳鼠打沙蓬籽，麻雀在尺骨孔里搅酸奶油、用草做两条腿的桌面桌腿。蚊子有肉有油有皮，烤蚊肉吃，饱餐一顿，一只蚊虫肉还剩一大半。用自己的头颅壳作水兜，掏空胸膛作水槽，饥肠作拉绳，在干枯的水井里打出水喝饱了。为过大海，刀鞘做木舟，鞭杆当橹桨，见海底鲫鱼喂幼畜、鳄鱼放牲畜，刺猬驮盐跑运输，旱獭用鱼毛擀毡等等。这些动植物，用具都是人们常见的，事情也是牧民常干的，可口述者张冠李戴，乱点鸳鸯谱，他不是在社会人群中造成混乱，而是把自然界加以歪曲变化(不能的变成可能的)，成为社会化、人群化的故事。这样一来，绝对不会出现纰漏，让人抓住辫子了，口述者用心良苦，巧也巧在这里。所以说以颠倒翻过来的法门所编出来的谎言故事，虽然从本身内容来说，社会意义不大，但对残暴荒谬的统治者却是一记棒喝，表示了劳动人民有无穷智慧和胆气，对任何专横背理的行径都有能力对付，粉碎他们的阴谋。

巴拉根仓故事展示的斗争艺术，不仅仅只限于以上几点，还有其他方面的一些手法，比如“以恶惩恶”也是巴拉根仓故事中常用的手法之一，但这类故事以及还有其他不少故事与一般传统故事中常见的对敌斗智故事具有相同模式，笑料较少，故勿需在此分析。

### 四、巴拉根仓故事的外来影响

巴拉根仓故事生在本土，长在本土是无可争议的，从斯蒂·汤普逊的《世界民间故事分类学》对照检索，很难找到像“七十个

谎言"这样的类型故事，虽然书中提到用谎言娶回公主的故事，但谎言的内容却与"七十个谎言"风马牛不相及，从而看出此类型之特殊而为蒙古族人民所独创。尽管如此，并不等于巴拉根仓故事的流传是独来独往，没有受到其他民族和国家的故事的任何影响。恰巧相反，巴拉根仓故事存在着明显的外来故事影响的痕迹，新疆地区及中亚一带影响且不说，以受印、藏民间故事影响而论，与本书第二卷"民间故事"一章之第四节所述情况大致相似。十六、十七世纪以来，由于藏传佛教文化对蒙古族文化的深远影响，蒙古族民间吸收佛教故事加以改造成为自己的故事到处传播是这一时期极为平常的文化现象。从巴拉根仓故事中的一些例证加以分析探源，也可看到这种现象的存在。

第一，关于《拉德纳那颜升天》(即《上天赴宴》)故事的来源。此故事的母题在佛教经典《杂宝藏经》卷十《婆罗门妇欲害姑缘》、藏文《尸语故事》的《画匠和木匠》[1] 等故事中保存，且大体按原故事的情节讲述流传。

这个故事述说了可汗手下的画匠和木匠之间的明争暗斗，画匠嫉妒木匠，便欺骗可汗说天宫要造一座宫殿，缺少木匠，要请木匠上天建造，如何上天，其办法是用木柴生一堆火，让木匠坐火堆中腾烟升天，企图用此毒计烧死木匠。木匠知画匠险恶用心，便告假七日，在屋内挖了一条地道通向火堆处，等大火升起，木匠从暗道回家，一月后去见可汗，说从天庭回来，并带来上天旨谕说宫殿造好，只缺画匠粉刷墙壁，绘制壁画，于是用同样办法烧死了画匠。巴拉根仓的《上天赴宴》实际是从《画匠和木匠》变化而来，不过故事的矛盾冲突不在画匠和木匠之间展开，而是一群泥瓦匠、木匠和拉德纳那颜的斗智斗巧，虽然故事情节

① 此类型故事参见蒙文《喜地呼尔》(即《尸语故事》之第八回《画匠阿难和木匠阿难》，内蒙古人民出版社，1957 年版 51 页－55 页；王树英等编译《印度民间故事选》中的《宰相的女儿》，北京大学出版社，1984 年出版)。

和结局与《画匠和木匠》基本相同，但把它变成以巴拉根仓为首的劳动人民与统治阶级之间你死我活的斗争，这就焕发出新意，具有高度人民性、思想性的作品，而不是什么抨击嫉妒，一般私人间怨尤相报的复仇之作了。

其次，关于《金帽案》母题类型的来源。此是赞扬巴拉根仓如何为智慧囊兄弟裁决金帽属谁而把金帽骗到手的故事，这种叫争抢某种宝物的人从远地起跑，谁先到归谁而趁机拿走宝物的类型故事，在《世界民间故事分类学》一书中有记载，蒙古民间故事中亦存，如《七个魔鬼》① 就述说了这样的情节：两兄弟各分东西出门谋生，弟弟路遇七魔鬼为争一魔杖，隐身衣、宝碗而大打出手，弟弟从中调解，让他们比赛跑，谁跑第一得宝物，最后弟弟将三件宝物拿走，帮助了穷苦百姓，娶了公主，除了恶嫂，救了兄长。另一故事《可汗儿子官布与庶民儿子贡格尔》② 也是这种类型的故事，不过宝物变成了魔杖、魔鞋，魔帽。在宝物帮助下贡格尔当上了国王，官布作了大臣。像这种母题的故事，从本源讲出自藏族的《尸语故事》，内蒙古人民出版社，1975 年出版的 26 章本《喜地呼尔》的第二章故事以及由额尔敦巴雅尔从藏文蒙译的 21 章本，第 13 章故事③ 就是这一故事的原型。根据策·达木丁苏荣对蒙文《尸语故事》的版本研究，凡 13 章以前的故事，完全译自藏文。④ 所以说这种类型故事出自藏族故事是毫无疑问的，不过为了突出巴拉根仓的智慧，只截取了骗宝物一小段故事情节，其他情节因为与主人公的谎言骗术毫不相干，

① 载中国民研会内蒙古分会、伊盟蒙语办编辑内部刊行的《鄂尔多斯民间故事》第 185—189 页。

② 〔蒙古〕德·策仁索德那木编《蒙古民间故事》第 247—256 页，内蒙古教育出版社，1989 年出版。

③ 21 章本《喜地呼尔》为内蒙古教育出版社，1994 年出版。汉译文故事可参见陈弘法、沈湛华译《魔尸》第三章（汗和同伴的故事），见内蒙古人民出版社，1982 年出版的《三十二个木头人》第 69—76 页。

④ 见〔蒙古〕策·达木丁苏荣：《蒙古文学概要》第 1060 页，内蒙古人民出版社，1982 年出版。

自然加以摒弃。

第三，关于巴拉根仓故事中装进口袋能治罗锅、秃头、烂眼病，到龙宫分到羊群，马拉金子等母题情节的来源。这类情节集中在《惩罚宝尔勒代巴彦》和《巧斗七巴彦》的故事组中，以上情节也常见于其他蒙古族民间故事里，如《鄂尔多斯民间故事》中的《三兄弟》(第180—184页)，蒙古国德·策仁索德那木编的《蒙古民间故事》中的《七个秃子和一个秃顶》(第483—489页)均有类似情节，那么这种类型的故事从何而来呢？在察哈尔格西的《如意钥匙》(《萨迦格言》注释)中的故事《盘髻的婆罗门》(内蒙古人民出版社，1957年版第161—168页)就有婆罗门给自己山羊吃了一枚金币拉出了金子；富人被骗花五千金币买下了这只山羊；婆罗门被富人装进口袋准备扔到恒河淹死，一个牛倌受骗进了他的口袋被扔进恒河，婆罗门却骑上王子的马，穿上王子华丽的衣装(前面还有骗王子的情节)骗富人说去恒河参加了众神宴会得到重赏，富人被财富诱惑，叫仆人把自己扔进恒河，结果被淹死了，婆罗门当上了波罗奈国的国王。蒙文《喜地呼尔》(即《尸语故事》)26章本的第23章《呆女婿的故事》也有类似情节，巴拉根仓故事将这些情节重新组合就变成了一篇篇与财主斗智的机智故事，而巴拉根仓故事中的《铜锅生了饼铛》、《宝坛显灵》是从藏族阿古登巴故事《铜锅生儿》、《贪心的商人》里的“宝罐”变化而来，也是显而易见的。从以上文学现象分析，可以作出如下推断：由于藏传佛教在蒙古地区的大力传播，印、藏民间故事、佛教故事也随之在草原上散布，这些故事开始作为宣传、解释佛教教义的一般故事在民间流传，久而久之，蒙古族人民由吸收逐步改造，于是又变成了蒙古族传统故事的组成部分在草原乡野扩散。其中，自然包括了若干具有机智和骗术内容的故事。为适应新的斗争形势，劳动人民在钟情于巴拉根仓这一人物而为之创作传播他的故事时，民间那些有关斗争艺术的传统故事，就

进入劳动人民的视野，成为巴拉根仓故事丰富养料而被吸收进来。这种吸收虽然有以往故事的框架(或者说是“母题”)，但与原故事相比，其情节构成可另予组装，表述风格自是焕然一新，这一推陈出新的结果，使巴拉根仓故事便具有十九世纪中叶以后晚清时代浓郁的草原生活气息了，可见巴拉根仓故事是随着时代的推移，蒙古族民间故事传统的日益丰厚而不断壮大起来的。

# 第十二章　汉文创作

## 第一节　概　述

### 一、发展概况

在近代蒙汉文化交流日益加深的新的历史条件下，蒙古族文人的汉文创作得到了进一步发展，越来越成为蒙古族文学重要而有机的组成部分。

就目前我们所看到的资料，近代有文献根据的蒙古族汉文作家有数十人之多，撰写留存的诗文汇集约百余部。由于他们基本属封建文人，受中国诗文为文学正宗的传统影响较深，所创作的作品体裁大都为诗、词、散文，尤以诗歌居多，内容有记事、写景、抒怀、述志、唱和等，涉及从鸦片战争到辛亥革命、从京城到边疆军政财文的方方面面，主要表现了反帝爱国、批评时政、同情民生疾苦的进步思想倾向。其中本章评述的延清等十三位作家所占地位更加重要。

北京大学游国恩等、原中国科学院文学研究所分别编写的《中国文学史》，运用社会学的方法将从1840年第一次鸦片战争到1919年"五四"青年爱国运动期间的近代文学划分为资产阶级启蒙时期的文学、资产阶级改良主义运动时期的文学、资产阶级民主革命时期的文学三个时期。根据近代蒙古族的汉文创作首先是以汉文学为主的近代中国文学的有机构成部分，首先应该在近代中国文学中确定它们的位置的基本事实，近代蒙古族的汉文创作也应采取近代中国文学史的历史分期。同时根据近代蒙古族的汉文创作仅是近代中国文学的一小部分和某些侧

面,其中属于革命主流的作家作品不是很多的另一面事实,中国近代文学史以革命潮流为标志所划分的三个时期的表述又不太符合蒙古族汉文创作的实际,所以我们采取了以历史事件和时代为标志的表述,即:鸦片战争时期的诗文、鸦片战争后至十九世纪末的诗文、清末民初的诗文。

按照上面的分期,鸦片战争时期的蒙古族汉文作家主要有燮清、清瑞、贵成、柏春、花沙纳等,他们的诗文主要反映了两次鸦片战争期间帝国主义列强的侵略罪行、清朝统治者的腐败无能和处于内忧外患中人民群众的痛苦生活,歌颂了爱国军民反抗外国入侵的英勇斗争。鸦片战争后至十九世纪末的作家主要有锡缜、恭钊、倭仁、恩泽等,他们的诗文主要反映了列强入侵给中国政治、经济带来的危害以及清朝统治的日益腐败。清末民初的作家主要有延清、凤凌、三多、贡桑诺尔布等,他们的诗文主要揭露了庚子事变八国联军攻入北京的罪行,反映了辛亥革命前后内地和蒙古地区多方面的社会生活。其中延清的诗歌创作、如《庚子都门纪事诗》和《奉使车臣汗纪程诗》成就最突出。

## 二、时代特征

由于社会和文学自身发展的原因,近代蒙古族的汉文创作表现出了不同于古代的时代特征,主要是:(1)由于鸦片战争后封闭的蒙古地区和全国一样迅速沦为半殖民地半封建社会,蒙古地区的广大蒙汉人民群众和全国各族人民一样展开了轰轰烈烈的反帝反封建斗争,主要产生于内地的蒙古族汉文创作和蒙古族本地区的母语文学都表现出了共同的反帝反封建的时代主题,这就使蒙古族的汉文创作和蒙古族本地区的母语文学空前地接近和一致起来。(2)随着蒙古地区和内地政治、经济、军事、文化联系的进一步密切,生活于内地的蒙古族汉文作家有更多的机会回到故乡任职、巡视、游历,直接体验和创作了更多反映

蒙古地区生活的作品，从而使蒙古族的汉文创作表现出了更多的民族特色。(3)由于近代蒙汉文化交流、特别是中原汉文化对蒙古地区文化影响的加深，蒙古族本地区也开始出现了一部分蒙汉兼通、并用汉文进行文学创作的文人作家，他们的创作直接反映了蒙古族本地区的生活，完全成为蒙古族文学的有机构成部分，而且这一产生于蒙古族本地区的汉文创作队伍显示出日益兴盛扩大的趋势。

## 第二节　鸦片战争时期的诗文

### 一、燮清

燮清，字秋澄，奈曼氏，汉姓项，正黄旗蒙古人。因先世驻防京口(今江苏省镇江市)，燮清出生于京口，生活于江南，主要著述和政治活动在道光年间。燮清从小受汉文化教育，志在诗书画、古文辞，著有《养拙山房诗钞》、《六壬明镜》、《奇遁元真》等诗文杂著。第一次鸦片战争爆发后，燮清投笔从戎，由军功被保举为知县。他的诗作今存《养拙书屋诗选》两卷，系其好友朐阳汤仁山辑选，包括记事、写景、抒怀等，其中最值得重视的是反映第一次鸦片战争军民抗战和当时民生疾苦的记事诗。

1842年6月，英国侵略军占领上海后，溯长江进犯江苏省镇江，驻防镇江的官兵一千五百人跟英军展开激烈的巷战，直至最后一人，镇江失守。燮清作为镇江人，以亲身经历写了《六月十四日二十一韵》、《六月十四日避难二十九韵》、《挽京口都护海公死节诗十九韵》、《乱后入城》等诗，对这次反侵略守卫战作了详细描述。其中《六月十四日避难二十九韵》写道：

炮声如雷火如电，咫尺交锋人不见。兵微贼众势难敌，七昼夜中铁瓮陷。我军虽溃以死期，沿街巷犹争战。一战再战兵力竭，疆场都变为鬼域。危乎孤军无救援，海公以

死尽其职。中流柱倾我心悲，忠臣义士同流血。谁云长江险，火轮楼船能飞渡。谁云铁瓮牢，震天巨炮能熔铸。呜呼！将才无其人，军民难保金汤固。

诗人用实录直写的手法描述了镇江守城官兵在敌强我弱的形势下不为贼势所惧，以死相拼，与敌奋战七昼夜的可歌可泣英雄壮举，歌颂了中华民族以身卫国的爱国主义精神。同时诗人用反问句指斥了清朝身居要职的大员们妄图凭借"长江"、"铁瓮"之险侥幸取胜，致使贻误战机、城破军没的指挥决策思想，把批判的矛头直接指向了朝廷内部的投降派。镇江失守后不到一月，清廷即与英国侵略者签订了丧权辱国的《南京条约》，以"永定和好"，[①]而遭受战争摧残的镇江地区却疮痍满目，民不聊生。诗人在另一首诗《六月十四日二十一韵》中接着写道："半载归来人烟少，对此荒凉欲断肠。天阴往往闻鬼哭，战死无人葬白骨。愁云黯黯雨霏霏，日暮昏夜无人出。哀号不断声盈耳，父子兄妹各有死。使我一听泪一垂，此仇不报实可耻。人生百年终须过，何如此身与城破。死者成仁生者羞，生者悲号死可贺。"史载英国侵略军攻破镇江后，为报复攻城巷战中一百八十五人之损失，大肆烧杀掳掠无辜居民，使镇江人民付出重大牺牲。[②] 诗人耳闻目睹这一片凄惨景象，悲愤难忍，在喊出"此仇不报实可耻"呼嚎的同时，深为自己未能以身殉国而自责，表现出一个中国人应有的民族气节。

第一次鸦片战争结束，燮清由军功被保举为知县后，他和黎民百姓有了更加广泛的接触，创作了《大风雨歌》、《劝桑行》等反映民生疾苦的作品。其中《大风雨歌》描写了久旱之后一场大风

① 《南京条约》签订前夕，两江总督牛鉴等向英国对中贸易正督官璞鼎查转达道光皇帝的谕旨说："钦差大臣已奉谕旨，永定和好，不日即可到省。"
② 参见范文澜著《中国近代史》上册第53-54页，人民出版社，1962年出版。

雨骤降的情景和感想：

> 烈日炎炎火莫比，酷旱杀苗苗几死。村村望雨心如炽，苍天那有片云起。忽焉三更警梦醒，霹雳轰天电光紫。奔腾雨势如惊涛，淋漓打破一窗纸。……盘旋往复六七遭，平原飞瀑无定止。黑夜漫漫邻呼嚎，墙垣倒塌床浸水。上苍震怒非无因，慈济人民威警傥。谚云人忙天不忙，顷刻禾生农夫喜。须知否极有泰来，造物旋环存至理。

从诗中的意象情感可以看出，当"酷旱杀苗苗几死"时，诗人和村民一样"望雨心如炽"；当风雨造成"平原飞瀑"、"墙垣倒塌"时，诗人的心和受灾者一样在"呼嚎"；当风雨过后"顷刻禾生"时，诗人和农夫一样喜上心头。这说明诗人的思想感情与百姓的疾苦有相通的一面。但是这种相通中仍然存在着一条难以逾越的阶级鸿沟，诗人关心民生疾苦的出发点还是为了巩固封建统治的长治久安，所以他才会从突发的大风雨联想到"天谴"，指出"上苍震怒非无因，慈济人民威警傥"，警告统治者不要对百姓压榨过甚。

燮清更多的诗歌为写景抒怀的作品，其中亦不乏精彩的篇章。如《春柳》："牛背村童问酒家，深林高飐一帘斜。隔溪掩映藏垂钓，拂水参差疑浣纱。夹岸阴遮新燕子，沿堤春衬碧桃花。踏青送别年年惯，不似残阳宿暮鸦。"写得动静结合，错落有致。又如《岁暮感怀》："看破世情双眼白，吟残风雪一灯青。消尽轮蹄前辙在，几人常醉几人醒。"写得爱憎分明，郁怒横溢。

全面评价燮清的诗作，他的记事诗继承了杜甫、白居易等实录写真的现实主义诗歌传统，反映了鸦片战争时期反抗外来侵略、同情人民疾苦的新内容，写景抒怀诗不事模拟，真情实感中流露出对腐朽黑暗社会现实的不满，均表现出近代初期反帝反封建文学的新面貌。

## 二、清瑞(1788—1858年)

清瑞,字霁山,瓮鄂尔图特氏,蒙古正白旗人,京口驻防。清瑞从小受系统的汉文化教育,十六岁补府学生员,逾二十岁即无意于科举,一生赋闲在家,致力于古文辞,尤精勤于诗歌创作,著有《江上草堂诗集》二卷、《客邸杂诗》一卷(未刊行),其中思想、艺术性较高的主要有同情民生疾苦、写景抒怀等篇章。

清瑞同情民生疾苦的诗篇可以分为两个方面,一方面真实地描绘了百姓的疾苦,如《鬻牛行》、《水灾行》、《哀鸿辞》等,另一方面揭露了统治者对人民的压榨,如《催租》等。第一次鸦片战争后,"鸦片贸易继续上涨,正与政治愈益腐朽、剥削愈益残酷、人民愈益困穷成正比例的发展",[①] 其中最苦的是中小农民,他们"一遇天灾疾病及其他意外事",[②]只能"成为高利贷者的牺牲品"。[③]而清瑞的《水灾行》、《鬻牛行》正是描写了该时期水、旱灾害给农民带来的严重灾难。《水灾行》首先描写了洪水的肆虐和灾民在水中挣扎的惨状:"江头六月风怒号,海门吹起无边涛。天吴赑奋冯夷舞,奇灾天降民安逃。几日膏腴成泽国,潮来忽变江天色。初如万弩突发不可测,又如万马齐奔不可勒。沙洲见树一尺高,城市行船半篙直。更惊水自江北来,维扬五坝同时开。水与民命争一瞬,山崩地坼如奔雷。十丈潮头作山立,淮阴不见韩侯台。流离目睹无栖止,呼号声比征鸿哀。白昼鱼龙与人伍,况经无日无风雨。阴霾弥月黯青天,问天何日民安堵?"真是惊天动地,撼人心魄。接着写水灾给灾民带来的严重后果:"眼下灾民已苦饥,再迟霜雪寒无衣。纵使江潮有时退,嗷嗷几至无遗类。墙颓屋倒何所归,对江空洒穷途泪。"又是啼饥号寒,惨不忍睹。最后诗人怀着无限的悲痛和一片热忱自问自答:"可

---

①②③范文澜:《中国近代史》上册,第81、82、83页。

怜赤子诚何辜,流亡满目谁其苏？我亦有心摹郑侠,挥毫细绘流民图。"表示要学北宋人郑侠,把灾情反映给朝廷,道出了全诗的主旨。

与《水灾行》采用全景全貌直写直抒的笔法相比,《鬻牛行》则是采取了以点带面、客观描述的手法,以对一受灾农户为渡饥荒不得不卖掉耕牛买米糊口的全过程的描述,表现了荒旱给农民带来的家破人亡的灾难。

> 江北荒旱思卖牛,贫民计穷与妇谋。妇言谷尽不得食,儿女啼哭声嘈啾。牛今三日水草竭,再迟三日牛命绝。牛与人命孰重轻,牛去或者人可活。出门无奈牛行迟,长途踯躅将安之。闻说江南牛价好,牵牛远涉江南道。江南卖牛人更多,觳觫千头卧荒草。卖牛卖牛有时了,举家温饱难预期。得钱籴米不盈石,有米早已邻家知。呜呼！今日卖牛仅啜粥,儿女尚可充饥腹。更愁岁暮卖儿女,有妇呜呜相对哭。

那么是谁使农民的经济如此贫困脆弱,一遇灾害即家破人亡呢？诗人反映民生疾苦诗作的另一方面即直观地回答了这一问题。《催租》写道:"猛吏真如虎,催租岁岁频。打门全仗势,穷户可怜人。比限逾三日,哀声动四邻。无如逢旱涝,何敢作顽民。"翦伯赞主编的《中国史纲要》写道:鸦片战争以后,"总数共达七千万元的战费和'赔款',又转化为捐税和浮收,重压在农民和其他生产者身上……'大户'的负担大部分都摊于'小户'。苏南百分之八九十农民沦为佃户,受着无法交纳足额的地租剥削"。① 诗人的描写不正是史学家科学论述的形象反映吗？作为当时人能有如此识见实属不易。

① 翦伯赞主编:《中国史纲要》,下册第383页,人民出版社,1983年出版。

清瑞不满时政，多年赋闲在家，留有不少写景抒怀的诗篇是很自然的，难得的是他的写景诗不乏雄浑博大之作，如《天下第一江山歌》、《雨中登凌云亭》等；抒怀亦有凌云壮志的篇章，如《斋中杂兴》、《和思安韵》等。《天下第一江山歌》写道：

> 君不见长江之水岷源来，奔流到此不复回。又不见钟山发脉三百里，直到金河截然止。其中突起地肺山，第八洞天云雾里。我曾举手攀云松，松间云拥三茅峰。有时云化一江水，片帆如在明镜中。如此江山真第一，品题论定吴琚笔。西津无水不来潮，东向海门观日出。六朝山影樽前收，一派江声笔底流。左金右焦辟双阙，仿佛玉帛朝诸侯。既障狂澜还对峙，卓然竟作中流砥。须臾霞彩映江飞，青天倒转作江底。豪情高唱大江东，掀髯一笑来清风。风流绝代苏玉局，天下古今无此翁。天辟名区住名士，称此江山乐无比。更有中泠第一泉，闲来试向松风煎。对此江山选名胜，几人搔首问青天。少陵无人谪仙死，天纵狂歌谁继起？起看江月照江清，淘尽英雄是此声。古今不少真才子，有如一去长江水。

时人方朔在他的诗集前题诗曰："山川奇绝数金焦，酿出诗人气总超。五字苍茫七字壮，汹汹如涌海门潮。"可谓衷恳的评价。

与燮清相比，清瑞反映民生疾苦的诗更贴近现实，写景抒怀的诗更豪放。

三、贵成

贵成，字镜泉，马佳氏，蒙古正白旗人，杭州驻防。道光癸卯年(1843年)中举人，庚戌年(1850年)中翻译进士，曾任兵部郎中，累官至热河兵备道，主要著述和政治活动在道光、咸丰年间。

时人李江评论贵成的为官为人写道："其当官无援于人，而不为事屈，寡所谐偶，落落不与流俗合，盖古所谓倔直清介之士也。"（《灵石山房诗草跋》）贵成精通蒙汉文，喜好吟咏，著有《灵石山房诗草》和《灵石山房续草》各一卷，约三百余首，包括反抗外国侵略、揭露官场腐败、同情民生疾苦、写景抒怀等内容。

贵成反抗外国侵略的诗篇主要有《忠烈吟》、《题乍浦刘烈女本传后》、《凤凰山》等，前两首歌颂了英夷攻入平阳城、乍浦城后，面对敌人的奸淫烧杀"忿然骂贼"的忠勇之士和"跳湖自尽"的刚烈之女，后一首表达了诗人对朝廷软弱退让、割地求和的强烈不满。从诗中所涉及的地名和描述的史实判断，这些诗篇应是反映第一次鸦片战争的作品，其中《忠烈吟》写道：

> 妖氛四塞来腥风，平阳城小当其冲。炮火如雷声陡起，力竭终朝太守死。太守死，人争逃，刀光满城血雨飘。哀呼乞怜声彻霄，幕中有客独不挠。忿然骂贼气凛凛，贼挥以刀骂愈豪。刀声骂声惨不为，群刀乱下惟舌存。裂唇抉齿喋血喷，至死不变强哉君。君虽身亡名不灭，舌似常山骨似铁。吁嗟乎！知几将士纵全身，闻风应亦惭忠烈！忠烈吟，楚些声，客何人，杨芝亭。

诗篇在揭露英国侵略军大肆屠杀无辜贫民罪行的同时，突出描绘了太守幕中的客卿杨芝亭烈士的壮烈牺牲。他面对敌人的屠刀正气凌然，敌人的刀在他的身上愈砍，他的骂声愈高，直至"群刀乱下惟舌存"，他的骂声和着鲜血仍"裂唇抉齿"喷向敌人，真可谓感天动地。所以诗人唱诵《忠烈吟》为烈士招魂，以抚慰英灵，激励生者。全诗表现出强烈的爱国主义精神。

揭露时政黑暗的诗篇主要有《闲赋》、《感吟》、《瑶琴》、《秋日感吟寄瑞芝生少司马》等，从多方面描写了官场腐败的种种现象。如《闲赋》一诗长达四十二韵，在开头描写了"仕宦争捷径"，

“阿谀以媚柔”的普遍现象后，重点刻画了一个官宦子弟的形象，写道：“昔逢少年郎，翩翩媲红妆。有客曾与邻，为我言其详。朝朝文绣易，日日肥甘尝。姬妾森侍侧，笙歌沸华堂。锦车随所适，狎优兼狎倡。案头多珍宝，腹内无文章。财旺自生官，赋命非寻常。闻其得致斯，祖父为封疆。所至首事事，剥民饱橐囊。远为子孙计，辛勤以遗将。”诗人首先描述了这位花花公子奢侈腐化的生活和不学无术的智能；接着描述了这个缺才少德的纨绔子弟竟然“赋命非寻常”的官运，指出其原因是“财旺自生官”，有钱有势；再接着描述其所以有钱有势，又是因为有一个“远为子孙计”，“剥民饱橐囊”作封疆大吏的祖父，一层深一层地揭近了事情的本质。诗的结尾提出“安得徇本铎，警醒痴人睡”，想通过揭露批判以惊醒世人，改变这种局面。当然，这种愿望在封建社会只能是一种幻想，表现出诗人阶级的历史的局限性。

此外，贯成还有不少同情民生疾苦和写景抒怀的诗作，如《织女叹》、《绳妓歌》、《雨后悯舆夫行》、《敝裘》、《七宝山晚眺》、《湖楼望雨》等。写景诗《七宝山晚眺》写道：

> 大观台畔立，长啸复高歌。
> 落日烟生树，荒亭风袅萝。
> 人稀知地僻，雨久觉潮多。
> 目断钱江外，山山拥翠螺。

描写登七宝山晚眺的情景，落日烟树，大江翠山，长啸高歌，旷放寥廓，给人一种雄壮阔大的美感。

从总体看，贯成的诗歌体现了“以朝章国政世情民隐为质干”的现实主义主张，属于近代的进步文学潮流。与燮清、清瑞比，他的记事诗描写人物更多更生动，写景诗更自然朴素。

## 四、柏春

柏春，字东敷，晚年号老铁，蒙古正黄旗人。少年生活于京都，师从聂菩峰太守学习汉文古籍诗文，道光二十五年（1845年）中进士，官兵部员外郎，后改直隶候补知府，主要著述和政治活动在道光、咸丰年间。他一生为官，又不废吟咏，曾与承尊生等结社为诗，著有《今园诗钞》、《铁笛仙馆宦游草从戎草》，共有诗五百八十多首，内容包括反抗外国侵略、慨叹征戍之苦、抒发羁旅之愁等。

柏春反抗外国侵略的诗篇主要有《袁丞竹泉登州书来叙英夷事诗以纪之》、《有感》、《督视天津兵勇慨赋》、《奉送董蕴卿观察之天津防海三十韵》、《涧州》等，内容均为总结第一次鸦片战争的经验教训和巡视第二次鸦片战争的天津防务，这与诗人该时期任兵部员外郎的职司正好相符。在总结第一次鸦片战争经验教训的诗中，既有击中时弊、一语破的的篇章，也有闭关锁国、盲目自大的论述。前者如《袁丞竹泉登州书来叙英夷事诗以纪之》："妄冀金缯填巨壑，已看烽燧报连营。百金未尽平戎策，祸本原从利薮生。"一针见血地指出清王朝抗英所以失败，根本的原因在于朝廷内部的投降派只考虑他们一小部分人的私利。正如著名历史学家范文澜先生所说：投降派"清楚懂得，只要政权在手，民膏民脂，尽够剥削，中国遭受任何伤害，对他们私利并无妨碍。不仅如此，中国任何一个伤害，对他们都还是乘机获利的机会"。[①] 后者如《有感》："三岛来乌鬼，跳梁亦有年。未能枯裨海，何以测皇天。怪诞沦姬孔，奇淫錮货泉。"第一次鸦片战争的失败，这是不能不正视的事实。失败后被迫签订的《南京条约》已经威胁到中华民族的存亡，怎么能说是"未能枯裨海，何以测皇天"呢？当然，诗人蔑视和谴责英帝国主义的爱国精神还是值

---

① 范文澜：《中国近代史》上册，第62页。

得赞赏的。正因为有这一基本立场，诗人在《奉送董蕴卿观察之天津防海三十韵》中才急切直言，希望在军事上改变“往事频翻覆，虚声误战攻。地险全失险，兵气未和衷。坐致腥膻辈，居然恣睢雄”的局面，认真备战，“定许华夷判，行看劫运终”，一洗国家民族的耻辱。

柏春长期带兵转战于京畿直隶一带，留下了不少军旅生活的诗篇，从一个侧面反映了战乱给人民群众带来的痛苦。“莽莽穷途泪，孤军次保阳。居人纷鼓角，戍卒噪衣粮”(《移官保阳述怀呈京中亲友》)，描写了孤军长途跋涉的艰难凄楚和士兵们缺衣少粮的怨愤情绪。而这种怨愤情绪决非凭空而来，因为他们的军粮供应常常是“荒村呼豆粥，犹许疗晨饥”(《晓发正定》)，居住是“败床刀作枕，荒店火为扉”(《褡裢店》)。而在如此困难的情况下还要去卖命打仗，其士兵的征戍之苦即可想而知。所以诗人在《兵车行，为察哈尔兵而作》一诗中写到遭受兵役之苦最重的察哈尔同胞卸甲还乡时，以无比喜悦的心情想象着他们与家人团聚的情景，写道：“毡庐日暖妇孺喜，刲羊祭鬼陈酪浆。胡僧吹角赛香愿，幸不阵殁称国殇。共话旧时征战苦，定应有泪都盈眶。”表现了与下层士兵及人民群众生息相通的感情。

柏春抒发羁旅之愁的诗篇也达到了较高的思想艺术水平。所谓羁旅，不外带兵转战各地，如《除中感怀杂作》、《夜过独流》等；或为官旅居外地，如《怦来》、《江都》等。不管带兵转战，还是为官旅居，诗人所见所闻所感，无不伤心惨目，愁绪满怀。

> 洛水行山屡送迎，凄凉往事最伤情。
> 写忧诗搅邯郸梦，乞食歌偷敕勒声。
> 剪纸千家悲野哭，衔枚一旅促宵征。
> 当时况瘁风尘里，那佩灵符避五兵。

诗人的军旅生涯有过反抗外国侵略的荣耀，也有过镇压人民起

义的无奈。这首《除中感怀杂作》即是后者的一种回顾与总结。穿梭于洛水、太行之间,无非镇压太平天国革命和捻军起义。期间一面是阵亡将士"剪纸千家悲野哭",另一面是在册戍卒"衔枚一旅促宵征",如此劳累征程,不避五兵,到头来诗人个人的前程和命运又如何呢?不过是黄粱一梦,乞食卖命而已。旧地重历,抚今追昔,怎能不让人"伤情"呢。而《伻来》一诗则进一步抒发了诗人旅居外地为官期间孤寂愁苦的心情:

云阴郁郁天如墨,官烛不剪垂花黑。
客邸寒宵抱病眠,霜风动廉雨丝织。
起视家书惟劝归,伻来仍与寄寒衣。
故乡亲识半沟壑,有弟穷愁季女饥。

这种凄凉的境遇和烦心的穷愁,既是诗人一人一家的苦况,同时也折射出了整个社会的衰败。

与夔清、清瑞、贵成相比,柏春诗的风格基调更沉郁、悲伤。

**五、花沙纳(1806—1859年)**

花沙纳,字毓仲,号松岑,乌米特氏,蒙古正黄旗人。道光十二年(1832年)中进士,历官散馆编修、国子监祭酒、都察院左副都御史、翰林院掌院学士、理藩院尚书、吏部尚书等职。第二次鸦片战争期间,曾奉派偕同大学士桂良赴天津议和,与英、法侵略者签订《天津条约》,赴上海与英、法、美签订《通商章程善后条约》及《海关税则》,表现出软弱求和的政治立场。花沙纳具有较高的汉文化修养,诗书琴棋无所不通,著有《出塞杂咏》、《东使吟草》、《出塞纪程》、《东使纪程》、《滇猷纪程》、《韵雪斋小草》、《德壮果公年谱》等诗文,其中描写边塞风光、域外景致的作品有较高文学价值。

道光二十一年(1842年),花沙纳奉旨前往科尔沁部祭科尔

沁二等台吉、额驸珠尔默忒之妻，科尔沁草原的自然风光、生活习俗引起诗人极大兴趣，写了不少诗篇加以描述。如《塞垣即事》、《塞外杂咏》诸诗，从远视角描绘草原风光："天垂大漠隐穹庐，云色昏黄路有无"，手法粗放简洁，景象雄浑壮阔。《塞外书所见》、《胡俗歌》诸诗，从近距离刻画牧民的生产生活情景，有的对半农半牧区"丰草成群牧，荒田漫洒收"的牧耕状况作了描绘；有的对纯牧区"叩门容乞米，毕竟古风留"的纯朴民风作了赞美；还有的对牧民"颓垣破屋几经秋，百年苇布裹毡裘"的艰难生活作了记述，并深感"此行目击艰难况，阅历才知是胜游"，表现了关心牧区人民疾苦的思想。又如《络马行》，描写牧马人手持套杆追逐奔雷闪电般的马群，须臾套得一匹烈马备好鞍鞯昂扬归来的情景：

塞草深黄野烟紫，骏足嘶风快如水。
胡儿络马持长竿，警起骅骝去不止。
飞鞚射雕好身手，扬鞭逐电无尘起。
须臾持勒鞚鞍归，意气居然摩敌垒。

塞草、骏马、骑手是描写草原风光的传统题材，花沙纳诗的可贵处在于把三者结合在一起，以草黄烟紫的环境衬托马的神骏，以马的神骏衬托套马手的英武矫健，重在写牧马人的英雄豪气，体现出马背上民族的阳刚之美。

道光二十五年(1845年)，花沙纳奉命敕封朝鲜王妃，沿途又写了《渡鸭绿江次义州》、《平壤道中》、《晓星岭》、《洞仙关即事》、《东林城》、《杂诗四首》、《野望》等诗，运用不同的手法描写了异邦的秀丽山水和风土人情。如《野望》：

云影落晴峰，峰峰色不同。
鸟啼春水静，花落午烟空。
树密知村近，山回有路通。

不因行役远，好景总难逢。

描写朝鲜北方的山水风光，高山云影，春水落花，鸟啼烟空，村树掩映，别有一番诗情画意。

与前面几位诗人相比，花沙纳诗歌思想内容的积极意义稍差，这与他的经历、思想有关。但是他描写科尔沁草原的诗篇表现了本民族的生活，很可宝贵。

## 第三节　鸦片战争后至十九世纪末的诗文

### 一、锡缜(1822—1884年?)

锡缜，原名锡淳，字厚安，号渌石，博尔济吉特氏蒙古人。先祖世居科尔沁兀鲁特地方，天聪六年改隶满洲正兰旗。其父保恒曾任西安参将、直隶总督等多种官职，锡缜青少年即随其父历居陕、甘、青、江、淮、直隶等地，拜名师学习汉文经籍诗词。咸丰六年中进士，历任户部郎中、江西督道、驻藏大臣等官。锡缜工书，善诗文，著有《退复轩诗文集》七卷，包括古近体诗四卷，约四百余首；科举时文两卷，约二百篇；古体散文一卷，约五十篇；其中古近体诗和古体散文文学价值较高。

锡缜由于从青少年即侍奉其父左右辗转各地，成年为官后又多次奉命出使，足迹遍及大江南北，看到了满目疮痍的国家的灾难和处于水深火热中的人民的痛苦，所以他的诗歌创作中始终贯注着强烈的忧国忧民的意识。早在第一次鸦片战争期间，禁烟功臣林则徐被贬谪新疆途经西安时，随父居住西安的锡缜即写了《送林少穆督部》一诗，高度评价了林则徐抵抗外国侵略、虎门销烟的历史功绩。后林则徐起用为陕西巡抚时，锡缜被“延入幕府”，缮写奏章批文，深受林的器重。林则徐去世后，锡缜又写了《挽林文忠公四首》，悼念这位伟大的爱国将领和尊敬的师

长,表达了他同气相求的爱国主义思想。在此前后,诗人写了《蓟州怀戚武毅四十韵》、《登楼》、《闻道》、《古北口三十韵》等爱国主义诗篇。其中《古北口三十韵》赞扬了第二次鸦片战争期间蒙古族骑兵勇赴国难、抵抗外侮的英勇壮举,写道:"南风死声来,相警忽回首。征兵册九旗,御侮有先后……帝将以我族,用命执群丑。"表现了诗人对本民族官兵爱国举动深感自豪的感情。

锡缜更多的诗作反映了鸦片战争后呻吟于清朝统治者猛烈增加的新旧赋役重压下人民群众的痛苦生活。如诗人根据自己两次从陇右赶往北京会考沿途所见所闻写成的《天池子》、《岷州道中二首》等诗,即典型地反映了第一次鸦片战争后陕甘一带到处兵荒马乱、人民流离失所的情状,其中《天池子》写道:

> 夜投天池子,僻在长城窟。荒村四五家,沙漠无块轧。窗前马伏枥,风里驼鸣圔。欹枕未成眠,叩门声何疾。女子拭面啼,男子脚不袜。云来诸健儿,戍边榆林卒。供亿罔敢匮,粢粮如盗颉。感悦使吠尨,不者徇以抶。闻之投袂起,瞋目愤所切。出与健儿言,于尔实有缺。天家遏员长,启宇到回纥。边防日益重,负戈鲜休歇。惓言结禧仪,戚戚新婚别。水萍与兔丝,引蔓事恍忽。既不以家为,而忍自挑达。歌者同母弟,封侯烂勋阀。岂无将相种,所赖精神刷。健儿闻我语,仿佛中心怛。相顾辄引去,若曾走狨狨。吾亦从此逝,瘦马踏残月。主人尊爱客,男妇道遮蹩。却携所娇女,发乱颜如雪。长跽齐涕洟,狼籍粉黛阔。夙夜耻行露,此志敢弗揭。鸿雁哀嗷嗷,中谷泣以啜。平生胞与意,相对惘然失。记取甲辰春,三月十五日。

诗人夜宿长城脚下名天池子的一荒村,突然听到紧急的敲门声,进来两男女诉说其被一伙戍边军卒敲诈勒索、鞭打虐待的遭遇。

诗人听后义愤难捺，当面斥责了军卒们的暴行。可军卒也有他们的不平，官府的兵役越来越重，许多人新婚燕尔即被拉充军，长期过着孤苦的军营生活。尽管如此，他们在诗人现身说法的劝导下还是愧赧离去。再看住家的主人，当全家送别诗人时，主妇用身子挡住了正值青春的女儿，原因是家境贫困，女儿缺少应有的衣着打扮，不敢见人；而且为此全家长跪涕洟，请求诗人谅解。此情此景，更让诗人泪洒荒郊，感慨万千。这首诗颇似杜甫的"三吏"、"三别"，只是由于诗人年少气盛，感情更加外露。

像杜甫一样，诗人没有停留在人民痛苦生活的现象描绘上，而是进一步揭示了为什么痛苦的社会原因以及贫富悬殊的阶级对立。1858年，诗人为户部郎中时写的《仿白香山新乐府体三首》之三写道：

> 地丁盐务关税课，应得者失别需索。沦丧精神转采补，如何养生不服药？方寸之木高岑楼，不疵瑕号恣取求。恣取求，不偿失，朘利源，伤民力。内焉宝钞与大钱，外焉津贴与厘捐。谓供于上上不足，谓济于饷饷减数。始乐持筹终仰屋，几人饱欲死，亿兆同声哭。……不利君，不利臣，不利身，乃能利于天生之蒸民？

户部是分管地丁盐税的机构，因此诗人对其中的勾当看得比较清楚，官员们在征收赋税时将正常应缴的部分中饱私囊，然后乱增杂税，恣意榨取，而榨取之数补不上中饱流失，利源减少损伤民力，结果是上交国库国库不足，用于军饷军饷屡减。有这样的贪官，百姓岂能不苦，社会岂能不出现"几人饱欲死，亿兆同声哭"的严重贫富对立？而更让人不堪忍受的是官府的严刑峻法和朝廷的专制统治。《过新乐二首》写道："供支竭膏血，官军犹鞭笞。鞭笞纵及死，徭役无了期。"《关陇行七首》则进一步描写了人民对"贵者肉如陵，贱者无完肤"的贫富对立也不敢议论，否

则将招来更大灾难的恐怖气氛，诗人作为朝廷使者虽然想了解下情，而百姓却都是“窃目绣衣使，无语泪沾臆”，有泪只能往肚子里流。

由于当时内忧外患的社会现实和诗人忧国忧民的思想情怀，锡缜的大部分写景抒怀诗也都充满一种忧患意识。写景诗如：

河梁徒步归，极目远山缺。
弱柳挂斜阳，相看两愁绝。(《河梁怅远图》)

朔风夜半起碉楼，吹彻山城五月秋。
一曲琵琶催上马，白狼河水送征愁。(《古北杂诗三首》之三)

着意渲染的都是一种悲凉的意境。抒怀诗如：

十年十度看雁归，又到今年草木黄。
大漠穷荒思弱弟，凄风冷雨过重阳。
同怀出处相参错，异域音书半渺茫。
近日诗情聊寄与，傲人天气菊花霜。(《壬午九日忆子猷弟塞北》)

凄楚之情溢于言表。

锡缜还是一位古文高手。他的五十多篇古体散文，体裁大多为序、跋、记书、碑铭，内容包括时政人物、地理风光、诗评文论等。如《上杨澹人先生书》对当时京城官吏结党攀附、营私失节的情形进行了详细描写，其中写道：“我以就物辇毂之下，豪俊之所辐辏，耳目之所及，牵引依附，揣摩之所至，比比焉。与为浮沉而自丧其守所求于人者重。”揭露官场腐败，击中要害。又如《孙心仿明经运锦诗序》前段描写徐州一带黄河景观，写道：河“高于

城七八丈，城内仰视，帆樯林立空际，城南云龙山平远凹凸作微风鼓浪之状，起伏层叠，渐远渐高，水势如山，山形如水，矗矗焉，袅袅焉。"语言清丽，文气明畅，把黄河这一悬河的奇特景观烘托于眼前，并借以象征孙心仿其人其诗的奇绝，构思新颖，想象丰富。

锡缜诗文的思想艺术特色与他的文论观点基本一致。首先，他的诗文继承了杜甫、白居易的现实主义诗歌传统，真实地反映了鸦片战争后的部分社会现实。其次，他的诗文始终贯注着强烈的个人思想感情，体现出一种忧郁悲凉的风格。正如诗人自己所说，"下笔便有我"，"出言心有声"（《说诗质蒋蔼人农部》）。这和清中叶诗人袁枚的"性灵说"比较接近。再次，他的诗文注重内容与形式的统一，在形式的追求方面强调"学问"的重要性。这又和清中叶诗人翁方纲的"机理说"有相同之处。

## 二、恭钊(1825—1894年)

恭钊，字仲勉，号养泉，博尔济吉特氏蒙古人。先祖世居科尔沁兀鲁特地方，天聪六年改隶满洲，祖成德官至将军都统，父琦善官至总督、大学士。恭钊从小随其父历居金陵（今南京）、北京、山东、四川、广州等地，受到良好的汉文化教育，但科考数次落第，二十七岁时以荫生授官侍卫，二十九岁至三十五岁历官礼部员外郎、户部员外郎、西宁道。在西宁道任上因与上司不合，卸任归京赋闲，四十五岁复出，在神机营襄理文案，四十八岁到鄂会办牙厘总局，后历官鄂督粮道等职，终老川鄂。恭钊先人虽官尊爵显，但当其父在世时即几经抄家，加之自己科举不第，官运不顺，使他对官场有所不满，对时政亦十分悲观，遂寄情诗酒，后集成《酒五经吟馆诗》三卷，其中诗歌两卷，计五百三十余首，词一卷，计四十七阕，其中描写帝国主义侵略、揭露官场黑暗及一部分写景抒怀的作品具有较高的思想艺术价值。

两次鸦片战争后,外国资本主义依仗他们攫取的种种特权争着对中国进行经济侵略,而清廷的部分官员也打起“自强”“富国”的招牌,兴办所谓“洋务”。面对中国数千年来未有之强敌,未有之变局,恭钊的诗作并没有像一些顽固守旧分子那样视西方先进的科学技术为“奇技淫巧”加以排斥,而是表示了欢迎的态度。如《电线图》赞扬了“瞬息之间数千里”的电报、电话等先进的通讯设施及其在军事、生活中的运用;《铁路开》描写了“从今坦道平于掌,累月行程一日还”的铁路火车的便利和铺设中宫廷内部的斗争。但是诗人的眼睛也并没有被西方先进的科学技术所惑乱,而是透过物的东西看到了经济的侵略和帝国主义的狰狞。如《轮船畅,恤民艰也》既描写了西方轮船的快捷负重,也揭露了“通商定口尽设关”给中国的航运和民族经济带来的严重后果,以及铁甲火轮横行于“闽粤”、“燕辽”随意碰撞中国木船,视中国人“人命轻鸿毛”的暴行。《洋债盛,虑财匮也》则更着重描写了外国资本家在中国开办银行,操纵金融市场,大批掠夺白银财物的种种现象:“连年黄浦起楼台,豪客挟赀海外来。地远欧洲八万里,气吞华域九州财。大赌无如吕宋票,头彩二彩花红报。银行债主两无分,盈虚谁识其中妙。行商过客多如林,酒地花天日夜寻。一分囊橐二分债,销尽腰缠巨万金。沪上人人长袖舞,多财大腹都称贾。资本有尽利无穷,亦需称贷来相辅。”那些来自海外的“豪客”、“巨贾”,通过放债设赌,以有尽的资本获取无尽的利润,个个大腹称贾,花天酒地,而中国的百姓却“贫民仰屋愁生计,典衣质物三分利”,在高利贷的盘剥下越来越穷困。诗人透过“取携方便都如意”的表面现象能看到外国银行高利盘剥、害国害民的实质,其见解也自有深刻之处。

由于宦途坎坷,恭钊的诗作对晚清年间官场的龌龊黑暗也留下了一些真实的记述。如诗人在西宁道任上仅仅由于对治理地方动乱和上司恩方伯意见相左即被罢官所写的《将往庆阳谒

熙制军途中感怀》一诗，对恩方伯“大吏有权能黜陟”，“随心爱憎待群僚”的专制作风表示了愤慨，并进而揭露了这位封疆大吏“能吏惟知竭泽渔”，“绝无良策恤民艰”的贪暴昏庸和“讳言柳绿营中变，难犯薇红座上颜”的欺上瞒下，从为官之道的角度揭示了民反兵变的缘由。又如在《五弟冠儒迁官蓄忿以非命死为诗哭之》一诗里，针对“循良”、“廉吏”惨遭贬斥迫害的不合理现象，气愤地质问：“血泪临风泣杜鹃，参差祸福问青天。如何廉吏今生果，偏有奇冤宿夜缠！”对那些颠倒是非、排除异己的昏官提出了强烈的抗议。还有《银河曲》描写了总兵霸占民妻并为其子补兵额以酬之的龌龊勾当，《和童砚云见赠原韵》指斥了冒功领赏者的卑鄙行为，从多方面揭露了官吏的贪鄙。

恭钊写景抒怀的诗作数量多，内容风格各异，其中有描写西北大漠风光、江南水乡景致的篇章，如《湟中竹枝词》三十首、《续湟中竹枝词》十首、《柳枝词》二十首、《川河行》等，也有友朋赠答、独处感兴的作品，如《与童砚云话旧》、《闲居自遣》、《病酒行》等。其中《秋日从福元修星使出边至察汉托洛城一带周勘安插番族即事》写道：

落日荒山草木稀，行人鞅掌拂征衣。
天临沙碛风光少，地近盐池水味非。
向夕羊牛仍野宿，经秋鸿雁正高飞。
毡庐粗幕西风里，猎马长枪易合围。

描写西北沙漠盐池、猎马长枪，手笔粗放，景物开阔。还有《湟中竹枝词》三十首第十：“小户鹑衣半不完，女红无事费艰难。严冬尚少羊裘暖，紫毹青毡亦御寒。”勾画出当地人民衣不蔽体的艰难生活。第二十二：“炒面酥油口自糊，西番经咒果糊涂。寺门但作逋逃薮，休向如来问有无。”则进一步描绘了出家为僧是为生活所迫的现象。

特别应该提到的是恭钊还创作了四十七首词，开了蒙古族汉文作家填词的先河。他的词与他的诗风格一致，充满抑郁哀伤的情调。如《满庭芳》：

玉漏声沉，银缸影澹，楼头疏雨潇潇。碧纱双掩，窗外滴芭蕉。一晌寻思往事，伤心处，依旧魂消。空阶下，冷冷碎玉，送爽到堂坳。　飘飘风一过，梧桐叶小，点点轻敲。更兼有花阴竹上松梢，偏向愁人耳畔，分明是，做弄秋宵。情何限，恐筹数尽，枕梦迢迢。

诗人把自己回忆伤心往事的愁肠与雨打芭蕉、漏迟秋宵的凄清景象融成一片，烘托出一种悲凉的意境，表达了诗人官场受挫、心灰意冷的心情。

概而言之，恭钊反抗外国经济侵略和揭露官场黑暗的诗作词情激切，忧愤不平，写景抒情的诗词委婉曲折，悲苦凄凉。正如吴普宝在《酒五经吟馆诗跋语》中所说：“悱恻之中自有一段真性情流出。”

### 三、倭仁(1804－1871年)

倭仁，字艮峰，乌齐格里氏，蒙古正红旗人，河南驻防。倭仁自幼接受中原汉文化教育，后又跟从著名理学家唐鉴学习程朱理学，成为咸丰、同治年间理学大师。道光九年(1829年)倭仁中进士，选为翰林院庶吉士，开始了他的仕途生涯。后历任翰林院编修、侍讲学士、大理寺卿、新疆叶尔羌帮办大臣、工部尚书、文渊阁大学士等职，位极一品。期间还担任过同治皇帝的老师。鸦片战争后，在“新政”洋务派和封建顽固派的斗争中，倭仁站在顽固派一边，反对学习西方的科学技术，坚持以“格君心，行仁政，正风俗，重教育”的儒家理学思想重振朝纲，反映出他的思想理论与时代要求大相径庭。不过倭仁的理论主张继承了中国几

千年的孔孟之道、程朱理学，其中亦有应该肯定的积极因素；而且他自己能够躬行实践，廉洁奉公，敢言直谏，为官为人亦不无可取之处。同治十年(1891年)病逝，谥号文端。倭仁一生勤于著述，有《倭文端公遗书》十一卷传世，大多为奏疏、文章、日记、书信等散体文，也有少量诗歌，其中除诗歌属文学作品外，一部分奏疏、文章等也有一定的文学性。

倭仁一部分奏疏、文章的文学性主要表现在两个方面，一是语言有一定的形象性，且讲究骈偶对仗、声律和谐。如他在《应诏陈言疏》中论述君子和小人的不同表现时写道：

> 君子朴拙，小人佞巧；君子恬退，小人躁竞；君子爱惜人才，小人排挤异己；君子图远大以国家元气为先，小人计目前以聚敛刻薄为务；刚正不挠无所阿徇者君子也，依违两可侍候人主喜怒以为趋避者小人也；谏争匡辅为朝廷补阙拾遗者君子也，迁就逢迎导人主遂非长傲者小人也；进忧危之议恢动当宁之敬心者君子也，动言气数不畏天变以滋长人君之逸志者小人也。公私邪正相反，每每如此。

这里用以描述君子、小人的语言，如“朴拙”与“佞巧”、“恬退”与“躁竞”、“刚正不挠无所阿徇”与“依违两可侍候人主喜怒以为趋避”、“谏争匡辅为朝廷补阙拾遗”和“迁就逢迎导人主遂非长傲”等，不但生动形象，而且骈比成对，声韵铿锵，把君子和小人的种种品行情态一一描绘出来，在说理的同时给人一种美感。

二是文气中贯注着强烈的感情，使文章产生了感染人的力量。如同治八年(1870年)，他以帝师身份进谏同治皇帝大婚典礼应从简操办的《请崇俭疏》，力陈“崇俭去奢”对国家治乱安危的重要性，写道：“内务府每年费用逐渐加增，去岁借动部库百余万两。国家经费有常，宫廷之用多则军国之用少，况内府金钱皆间阎膏血，任取求之便踵事增华，而小民征比箠敲之苦，上不得

而见也,咨嗟愁叹之声,上不得而闻也。念及此而痌瘝在抱,必有恻然难安者矣。方今库藏支绌,云贵陕甘回氛犹炽,直隶山东河南江浙等省发捻虽平,民气未复,八旗兵饷折减衣食不充,兼之他族逼处,尤须预储财用,以备不虞,此焦心劳思之时,非丰亨豫大之日也。"词锋锐利,语气激烈,忧国忧民之情溢于言表。

倭仁的诗作虽然传世不多,仅有辑入《倭文端公遗书》的近二十首,且大多为记游山水之作,但艺术性较高,具有一定的欣赏价值。如咸丰十一年(1861年)冬,作者奉命出使朝鲜的一组记游诗《过祥子岭》、《过摩天岭》、《宿野营》、《义州留题》、《题平壤快哉亭》等,描写了沿途的山水风光,抒发了一种昂扬奋进的感情。其中《过摩天岭》写道:

一峰耸起插天际,曲径盘蛇达翠微。
叠石层冰争碍路,初阳宿雪映生辉。
置身上接九霄近,回首下看群鸟飞。
最喜晴和天气好,征途日日沐恩晖。

前六句描绘摩天岭的高峻、攀登的艰难与登顶后的奇观,形神兼备,末二句以晴好天气日沐恩晖喻皇恩浩荡,遍及东瀛,含蕴深厚,读后令人有所回味。又如另一首描写旅途暮景的五律《宿龙泉馆》:

暮色落郊坰,行人望驿亭。
落霞随日尽,飞鸟入烟冥。
村静人初息,途长马未停。
龙泉栖止处,灯火已荧荧。

随手写来,浑然天成,几乎看不出斧凿之痕,可见作者写景抒情的功力。

四、恩泽(? —1899 年)

恩泽,字雨三,一字雨田,噶其特氏,蒙古镶兰旗人,荆州驻防。光绪初年(1875 年),恩泽以佐领衔出关赴西北作战,因战功擢升协领、副都统,历任巴里坤、乌鲁木齐领队大臣,又转任吉林副都统。光绪二十年(1895 年)中日甲午之战爆发,恩泽积极主战,在吉林地区“治团练,筑台垒,设疑兵,敌知有备,引兵去”①,因此被提升为将军。翌年调黑龙江督办边务,先后奏请“改练洋操,招垦荒地,赈恤穷乏”②,取得一定成效。光绪二十五年(1899 年)死于任所。恩泽虽戎马一生,但亦娴于文墨,今有诗集《守来山房櫜鞬馀吟》两卷传世,其中描写军旅生涯、边疆风光的作品较有特色。

恩泽一生基本在西北和东北边疆任军职,他描写军旅生涯的诗作也可分为西北和东北两部分,内容各有不同。描写西北军旅生涯的作品突出表现了大西北环境的艰苦,如《从军难》、《游仙诗》等。《从军难》写道:

> 从军难,越天山,羊肠曲曲路百盘。从军难,度龙堆,黄沙漠漠卷地飞。十月霜寒风如割,双手控缰指欲落。水草不济马嘶波,马嘶波,人奈何!星斗五更冻在天,画角三声孰敢眠?将军令下如山立,健儿联翩仗决拾。戈殳前驱歌且舞,道探虎穴好缚虎。玉关西出万里长,一驼只载数人粮。平居看剑剑光寒,而今方知从军难。君不见,冰调粗麨口暂糊,土掘藜根炊也无。又不见,十丈雪压天山麓,没尽马蹄没马腹。都护铁衣无一暖,书生犹道进兵缓。明月来去九天上,何人酣睡销金帐。呜呼!明月来去九天上,何人酣睡销金帐!

①②见《清史稿》。

这首诗与以往边塞诗的不同在于：第一，诗人从天山的小路“羊肠曲曲路百盘”，龙堆的“黄沙漠漠卷地飞”，到“十月寒霜风如割”，“十丈雪压”“没马腹”，再到“水草不济马嘶波”，“一驼只载数人粮”，处处写出大西北的地形、气候、风土特点。第二，所有的特点都是为了突出从军难的一个“难”字。第三，在突出难的基础上批驳了睡在销金帐里、不了解下情、“忧道进兵缓”的书生指挥者。而该诗的积极意义也主要表现在反映了下层官兵的艰苦生活这一点上。

描写东北军旅生涯的作品主要反映了招民垦荒、加强边防、抵御外敌的种种军政措施及其效果，如《庚寅春校阅边军历宁姓各城兼之省垣旋珲后再赴黑顶子道经俄卡一路得此》、《壬辰九月中旬驰赴南冈校阅右路军操并勘天宝山银矿途中得句》两组诗等。前者其二记述了在黑龙江开荒种地原本为安置贫民、可获利者却是豪强的事与愿违的情形：“错绣江边土地新，开荒原为济贫民。如何利尽豪强擅，八月元霜固有因。”其五抒发了作者“亟力勷成阛法新”的革新之意和“此素餐兮五六春”的愧疚心情。其九描写了经过与沙俄侵略者“争界限，去俄官”的针锋相对的斗争，使其在边卡交往中能遵守外交礼节，对我“揭帽伛偻三致敬，抽刀塑立意多诚”的情景。后者主要描写了边疆人民垦荒种地以及接纳朝鲜侨民入境务农等外交活动，其中亦有“村村秫黍积如京，意外人多乐岁情”的丰收年景和“句丽弱小俄强横”的棘手外交的记述。这些诗不但有具体事实的形象描绘，而且还有详细的自注，比较真实地反映了鸦片战争后东北边疆的某些侧面，具有一定的认识价值。

同时，恩泽描写边疆风光的诗篇也写出了一些独特的意象，具有一定的审美价值。如《戈壁滩望雪》：“一色青天雪四围，马如鸾鹤向霄飞。廓外城府胸多适，独带朝阳树有晖。”意境开阔而神奇。又如《平明登高丽岭极顶》：

披星直到最高层，揽辔欣看海日升。
清霰散林旌焕彩，刚风吹石骨生棱。
气蒸衣甲都成铁，汗溅马毛欲作冰。
金帐人谁知此乐，一声长啸拟孙登。

借景抒情，以情衬景，将二者溶合成一幅完美的画图。

## 第四节 清末民初的诗文

### 一、凤凌

凤凌，字瑞臣，巴禹特氏蒙古人，生卒年不详，据其著述及所涉史事推断，大约生活于情末民初期间。凤凌自幼受汉文化教育，成年考入詹事府任詹事，后迁海军衙门任海军游历。光绪十八年（1892 年）为出使大臣龚仰蘧随员，翌年出访英、法、意、比四国，历六年，详细考察了该四国的科技军工、地理物产、政治制度、风土人情等，撰写完成《四国游记》四卷、《游余仅志》两卷，计数十万言。这两部著作的价值虽然主要在政经、军事、文化方面，但也具有一定的文学性和文学价值，是近代蒙古族作家散文创作方面仅有的描写西方世界的作品。

为随使出访考察的使命目的所决定，《四国游记》、《游余仅志》两部著述的文体笔法基本都是“随所见闻，据实纂记”。[①] 其中像《四钦司罗登造弹厂》、《阿摹士庄船炮厂》、《亚鲁鱼雷船厂》、《福尔资钢铁厂》、《都伦海口》、《水师武备学堂》等篇章，考察“其时则默记铅题，回署后则逐事考求，详加译述”，[②]有时为了准确无误，文字记述之外还绘制了图表加以补充说明。还有对当时欧洲的科技新成果电话机、X 光透视机、体温量度计等，

①②《四国游记》自序。

不但对其神奇的作用作了渲染描绘，而且对其构造也作了详细记述。所以凤凌的这两部著作是近代中国人亲自接触和观察西方世界的真实记录，具有珍贵的史料价值。

凤凌撰写两部出使游记的直接目的虽然是为洋务派提供可资借鉴的学习材料，但作者的考察却并不仅限于科技、军事，而是同时涉及到了政治、文化等各个方面，并在记述中提出和阐发了一些很有进步意义的观点。如他分析西方诸国所以富强的原因时，除提到科学技术发达、武器装备精良、士兵俸禄丰足等"显见数端"外，[①] 认为更重要的是"民心团结，无不以国为家，先公后私"。[②]他具体分析了普法战争普胜法败的原因，写道："普枪逊于法之毛瑟，而法反败，是知利器不如人心之足恃也。"[③]所谓人心亦即国民共同的爱国之心，说明爱国思想的培养比学习先进的科学技术更为重要，学习西方必须要抓住这一根本点。

又如作者还多方而介绍了西方的其他可取之处，诸如对文化教育的重视，说"西人无不读书识字"，"男女均有养生技能，妇女亦可读书上学，无所谓闺阃，但聪明有志皆得自主"；[④] 制定专利制度，以鼓励和保护发明创造；对烟酒等消费品课以重税，以利于发展生产和多数人生计；实行银行存款付息，以便收集社会闲散资金；财用公开，"诸费均登之报章，务使家喻户晓，盖以民财充公用不得隐讳也"；[⑤]男女婚姻自由，主人亦可娶仆人为妻；注重社会公德的培养，公园花本等无人损坏，等等。这些针对中国社会实际所作的评介，都为国人睁开眼睛看世界打开了视野。

但是作者也并非认为西方一切均好，而是尖锐地指出了他们的野蛮落后方面。如书中在描写西方国家殷富的同时，也看

①②③《游余仅志》卷上，第十一页。
④⑤《游余仅志》卷下，第八页。

到了沿街乞讨的“贫苦者亦不乏人”,[①] 揭露了资本主义贫富悬殊的社会现实;在肯定西方先进科学技术的同时,也刻画了帝国主义对外欺诈无信,动辄凭借武力侵略别国,通过不平等条约掠夺弱国财富,对内则实行种族歧视的丑恶嘴脸。这些都体现了作者观察西方世界的客观与全面。

从形式看,凤凌的游记作品基于“倘必工于文藻,窃恐辞不达意,反涉铺张”之观点,表述上采取写实手法,内容真实生动,感情恳切真挚,意境新颖开阔,文笔朴实流畅。如描写赴英途中越南西贡的景色人群,充满奇异特色:

> 道路坦平,土色如赭,堤边民舍多用竹竿支架,浸入水中,屋顶铺蕉叶为瓦,沿途树木茂密,大竹高丈二三,艾树结实,芭蕉槟榔浓荫匝地。土人面枯而黑,唇齿白,盖因喜食鲜槟榔,故唇如丹。地产树枝,色如东参,用以擦齿,故白如玉。男女蓄发挽髻若道士,然女赤足鼻穿金钉。[②]

还有描写巴黎市容市貌的整洁秀丽,“洗衣公会节”的热闹非凡,选举“秀男秀女”的隆重热烈,以及西方人的婚丧习俗、宗教信仰、文体娱乐等等,兴之所至,随笔点染,形象鲜明,曲尽其妙,都表现出较高的艺术水平。

凤凌是蒙古族作家汉文创作中描写西方社会的开先河者,也是中国近代史上睁开眼睛看世界的先驱者之一。他的游记作品《四国游记》、《游余仅志》于光绪年间刊刻后,产生了一定的影响,为中西文化交流作出了贡献。正如时人周文治所言,凤凌的游记“尽祛陈陈相因、琐碎繁芜之弊矣!固骎骎与李氏、徐氏、薛氏、马氏相颉颃,即置之郭侍郎、曾惠敏诸公间亦无愧色”。[③] 意

① 《游余仅志》卷下,第八页。
② 《游余仅志》卷上,第三页。
③ 《游余仅志》序言。

谓风凌的出使游记可以与光绪年间李凤苞、徐建寅、薛福成、马建忠、郭嵩焘、曾纪泽等人的使德日记、旅欧杂录等记述西方的游记相媲美。

## 二、三多

三多,字六桥,钟本依氏,蒙古正白旗人(一说镶红旗人),杭州驻防。三多出生于杭州,从小受到良好的汉文化教育,诗琴书画无所不通。清朝末年,三多十七岁时承其叔父难荫,得袭三等轻车都尉,历官杭州知府、归化城副都统、库伦办事大臣。辛亥革命后,顺应历史潮流,继任民国山海关副都统、国务院诠叙局局长。三多素有文采,尤工于诗,著有诗集《可园诗钞》、《柳营谣》等,收诗六百余首,内容有记游、咏史、述志等。生卒年不详,主要政治、著述活动在清末民初。

由于特殊的家庭出身和社会地位,三多政治思想的基本方面是要保住大清皇朝的政治体制。但是,同时由于他生活在中国封建主义和西方资本主义激烈碰撞的时代,亲眼目睹了他所依附的大清帝国无可挽回的灭亡和辛亥革命的巨变,他的思想中又有接受西方先进的教育、文化等革新的一面。这种复杂的世界观始终贯穿在他的诗歌创作中。开始,三多早年得志,颇想有一番作为,在《春日书感》一诗中他踌躇满志地写道:"少年快事是提兵,我亦时思去请缨。二十岁为天下将,英公偏早著鞭行。"但是大清王朝的日益腐朽又使他难展抱负,所以他又写了《拍案歌》抒发自己的矛盾心情:

> 拍案闷欲死,奇叫跳而起。丈夫贵有为,食粟吾所耻。人生百年过隙驹,束发便合游山水。结识犬屠牛贩流,缔交凤翥龙蟠士。储材广蓄药笼物,求访何必宰相始。一朝抵掌黄金台,贡之庙堂量器使。如指应手手应身,中外合并事求是。电激雷砰号令新,炮利船坚何足恃。兵固凶器不可

用，用乃不得已而已。和歌猛士守四方，决胜强邻动千里。天下大事犹可为，其奈诸公妇人耳。默者明哲以保身，弱者优柔而臧否。主和主盟为老谋，割地弃城如敝屣。事后纷然策富强，一言九梗无定止。灭此朝食尚嫌迟，更不奋发将何俟。一战直须霸地球，判人兽替有巢氏。止戈永逸乐升平，儒将填词同奉旨。吁嗟呼！我今所生真不辰，路鬼揄揶道虎兕。低头折腰以事之，辱等穿人跨于市。天地生必有用才，何为嶙峋骨亦尔。素餐俸钱三十万，蹉跎忽长仲华齿。那得尚方斩马剑，庶几天下听挥指。行矣当垂万世名，藏则去寻赤松子。不然靴匕首报知己，安能石破天惊尚坐此！

从长诗锋利的言词、激烈的感情，可以看出作者思想矛盾之深。但是就作者陈述的起衰振弱的政治主张看，主要是用人，其次是“新政”，都没有触及到根本的封建制度，这就注定他的思想矛盾不可能得到解决。

光绪二十六年(1900年)，庚子战祸爆发，八国联军攻入北京，四出烧杀淫掠。当时诗人正在京城，目睹惨状，写了《纪变·五月二十三日》、《西望行在敬赋·十三日》等诗，再一次抒发了激奋难平的矛盾心情：

奇算空前古，神京作战场。
中西赌一掷，国家听双亡。
轻敌韩苏谬，谈元王谢狂。
诸公生应运，从此或垂裳。(《纪变》其一)

满空飞弹雨，性命等鸿毛。
个个颜蒙甲，人人手带刀。
贪天功尚在，背云阵休逃。

南望中兴将，勤王振羽旄。(《纪变》其三)

诗篇在描写国破人亡的同时，更主要的是谴责了轻敌空谈的武将文臣和临阵脱逃的官员士兵，从个人认识的角度反映了这一事变的某些侧面。

光绪三十四年至宣统三年(1908—1911年)，三多先后出任归化城副都统、库伦办事大臣，到任后即马不停蹄视察辖境，规划垦荒，实施农牧并举，并上奏光绪皇帝，“请编设半日学堂，以开蒙智”，[1] 仍想有所作为。虽然风雨飘摇的大清王朝在他上任三年即宣告灭亡，他的理想抱负也彻底破灭，但是在内外蒙古任职的三年中，他却留下了许多描写塞外风光、人物、古迹的诗篇，使他的诗歌创作与蒙古族本土的文学更加紧密地联系在了一起。历代中原文人对塞外风光的描绘大多只见“天苍苍，野茫茫”的辽阔气象，其实这只是塞外风光的一个方面，另一方面还有高山峻岭，流泉飞瀑的雄奇景观。三多为官蒙地，四出巡游，其诗作对塞外风光的描绘自然也更加深广。如《汗山行》、《上汗山》等描写了汗山的险峻：“奇峰拔草地，一直到青天。”《哈尔格囊瀑布》描写草原的瀑布奇观：“一片晶帘箔，从天到地垂。”特别是《归绥得冬雪次尖义韵》描写塞外的雪景别有特色。

白凤群飞坠羽纤，大青山上朔风严。精明积玉欺和璧，皎洁堆池夺塞盐(自注：蒙盐产于池)。沙亥无尘即珠履(自注：沙亥，蒙语鞋也)，板申不夜况华檐(自注：板申，蒙语言房屋，明史作板升)。铁衣冷著犹东望，极目觚棱第几尖。无垠一白莫涂鸦，大放光明蔑戾车(自注：蔑戾车，佛经言边地也)。难得遐荒皆缟素，不分榆柳尽梨花。琼楼玉宇三千界，毡幕毡庐十万家。预兆春耕同颖瑞，陈平宰社饷乌叉

[1] 邢亦尘编：《清季蒙古实录》下辑，第428页，内蒙古社科院历史研究所1981年内部印刷。

(自注:满蒙以少宰祀神,馈饷其膊曰乌叉)。

这里诗人一是写出了塞外冬雪特有的纯净,说它飘在空中像羽纤,落在地上赛过玉璧和蒙地的池盐。二是写出了塞外冬雪的寒冷,雪踩在鞋上溶化旋即又冻成了冰,就像穿上了"珠履";落在房檐上溶化未等落地又冻成了冰,形成了琉璃"华檐"。三是写出了塞外冬雪后一片圣洁光明的佛教世界,在白雪的覆盖下巍峨的喇嘛寺庙像天界的"琼楼玉宇",万家"粗幕毡庐"正在宰牲祭祀神佛,祈祷天下太平,来年丰收。再加之诗中穿插使用了"沙亥"、"板申"等蒙古语言,使全诗表现出鲜明的民族特色。

而描写塞外人物、古迹的诗篇,由于诗人的民族认同感又多了几分亲切。如《和士可谒车盟巴勒和屯成吉思汗庙即敬题所摹图像后》,高度赞扬了成吉思汗统一蒙古各部的丰功伟绩;《次和厚卿归化秋感八首》其二,肯定了明代蒙古民族英雄阿拉坦汗倡导发展经济,使家家粮食丰足的正确决策;《咏哲布尊丹巴呼图克图》,批评这位漠北最高的黄教领袖"一出金瓶便独尊,竟忘先辈自西奔(自注:余尝谓之曰,汝辈忘噶尔丹之役乎! 乃语塞)"的离心倾向。其中《次和厚卿归化秋感八首》其三写道:

青冢秋深草亦黄,不须愁鬓叹三湘。
无量寺拜英明主,隆庆年怀顺义王。
盛世同文沾化雨,边风尚武富清霜。
渐移游牧为耕稼,会看家家足稻粱。

这首诗从昭君和亲写到阿拉坦汗与中原地区和平互市,又写到清太宗皇太极敕令扩建呼和浩特"无量寺",贯穿了一条民族亲和的主线,至今读来仍有现实意义。

### 三、贡桑诺尔布(1871—1930年)

贡桑诺尔布,字乐亭,号夔庵,兀良哈氏蒙古人,内蒙古卓索图盟喀喇沁右旗世袭札萨克多罗都楞郡王,兼卓索图盟盟长。父旺都特那木济勒亲王具有较高的蒙汉文化修养,有《如许斋诗稿》等汉文著作传世。贡桑诺尔布六岁时,其父即聘请山东宿儒丁锦堂教授他四书五经、诗文史著等汉文典籍,打下坚实的汉学基础。与此同时,又延师学习蒙、满、藏文,达到数种语言互通。光绪二十四年(1898年),其父病故,二十七岁的贡桑诺尔布承袭父爵,亲理旗政。由于受资产阶级维新改良思想的影响,他登上政治舞台后,即从革除其父时代的秕政开始,在本旗施行了一系列的改革新政,先后创办了学堂、报馆、图书馆、工厂、商店,以启发民智,提倡实业。期间他私访日本,与日本朝野人士广泛接触,并聘请日本人到本旗学校任教,借助日本人推动改革。辛亥革命时期,贡桑诺尔布出于阶级利益,曾为即将崩溃的清王朝奔走。清帝退位后,转而勾结日本帝国主义妄图搞"内蒙古独立",由于阴谋暴露,"独立"计划破产。1912年,袁世凯劫国就任民国临时大总统,将贡桑诺尔布调离本旗,出任中央政府蒙藏院总裁,长达十六年之久。1930年病逝于京邸,终年五十九岁。贡桑诺尔布擅长诗词书画,从政期间又与内地文化名人严复、梁启超、吴昌硕、罗振玉等多所交往,创作了大量汉文诗词,题名《竹友斋诗集》印行,后散佚。他去世后,家乡喀喇沁蒙古族学者邢致祥搜集其旧作,重辑为《夔庵吟稿》一卷在本旗刊刻,流传至今,共收诗词四十七首。

贡桑诺尔布的诗词多为言志、抒情之作,而他的思想与社会实践又十分复杂,充满了进步与反动的种种矛盾,所以我们评析他的作品时必须采取历史的分析的态度。如他抒发改良维新的诗篇大多表现了进步的思想倾向。

朝廷百度尽维新,藩属亦应教化均。

崇正先从端士习,兴才良不愧儒珍。

欣看此日峥嵘辈，期作他年柱石臣。
无限雄心深企望，养成大器傲强邻。(《创办崇正学堂而作》)

自笑平生惯率真，偏从象外论精神。
敢随步武维新者，未带因缘与旧人。
欢到至情同父子，休言有分是君臣。
英雄亦是寻常事，珍重男儿七尺身。(《送学生等游学》)

前者写诗人借清朝末年慈禧太后推行所谓“新政”的有利时机，在本旗创办崇正学堂，培养栋梁人才的雄心和企望。后者写诗人大胆步武维新，选送本旗优秀青年到内地和国外深造留学的殷殷之情。据历史记载，贡桑诺尔布继1902年创办崇正学堂后，1903年又相继创办了毓正女子学堂、守正武备学堂，从内地和日本聘请教师，完全实行新式教学。与此同时，他还先后选送本旗子弟七人到日本留学，数十人到北京、上海深造。不管清末“新政”的根本目的如何，贡桑诺尔布的这些举措在客观上总是推动了当地民族教育事业的发展。而他后期的大部分诗词则更多地反映了他思想上的苦闷彷徨，充满了消极悲观的色彩。如写景的词作《菩萨蛮·巴林道中》：

平原万顷人踪少，迷离随意生青草。事事听天然，穹庐裹古毡。　荒凉连大漠，三五成村落。极目写鞭梢，行行路转遥。

描写巴林草原一片荒凉冷落，连天的大漠，随意生长的青草，婉延消失的小路，不但“事事听天然”，而且充满一种迷离的神秘感，反映了诗人思想上不得而解的许多疑问和心灰意冷的心情。

而这种心情在抒情的词作《如梦令·八月十五夜对酒二首》中表露得更加直接。

天际清光依旧，兴到狂歌樽酒。心事问青天，无语频倾金斗。消瘦消瘦，又是月圆时候。

年节来陈尊俎，月色不分今古。回忆旧年时，恨未韶光留住。何处何处，无限衷情谁吐。

为诗人自身阶级的历史的局限所决定，不但他以往选择的道路走不通，对于未来的前途也看不清，所以他只能“无语频倾金斗”，借酒浇愁。

至于他在《咏怀》、《望月》、《拂剑有感》等诗中所抒发的振兴蒙古民族的大志，也应该历史地看待。如《拂剑有感》写道：“宝剑十年匣底藏，光萤秋水发毫芒。健儿身手非堪羡，自古英雄起朔方。”这种想有所为的民族自豪感，对于挣脱当时满族封建统治者对蒙古民族的压迫牵制是有积极意义的，但是后来发展到搞“内蒙古独立”就变成反动的了。

贡桑诺尔布，包括他的父亲旺都特那木济勒的汉文创作，与以往蒙古族作家的汉文创作有一个很大的不同，就是他们自幼生长于蒙古本地，在蒙古本地接受了汉文化教育，所创作的作品主要反映了蒙古本地的生活，因而表现出更加浓厚的民族特点。从他们以后，蒙古族汉文创作的作家队伍的结构、作品的面貌都逐渐发生了变化，生长于蒙古本地又能熟练地运用汉文进行创作、并在作品中反映本民族生活的作家作品越来越多，这是蒙汉文化、文学相互交流影响进一步深入发展的重要表现。

## 第五节　杰出的现实主义诗人延清

延清是与凤凌、三多、贡桑诺尔布同时期的诗人，但是他的创作成就和影响，不仅在清末民初、而且在整个近代的蒙古族汉文作家中都是最突出的，是一位创作数量最多、反映现实最深入的杰出的现实主义诗人。

### 一、生平、思想和创作历程

延清，字子澄，一字紫丞，号铁汉，巴里克氏，蒙古镶白旗人，先世为京口驻防。道光二十六年（1864 年），延清出生于京口，少年失去父母，寄食姑夫文斗南家。不幸的遭遇使他从小养成勤奋刻苦的精神，从私塾启蒙到拜师深造，终日苦读，勤于练笔，打下了坚实的汉文化基础。同治十三年（1874 年）登甲戌进士第，从江南到京任职，历掌工部司务厅、屯田司、营养司、都水司、宝源局印，为官清廉，曾受到光绪皇帝亲谕褒奖。光绪三十年（1904 年）由工部郎中迁翰林院侍讲学士，宣统二年（1910 年）升侍读学士，并被派充文职六班大臣，官至二品。

延清自幼攻读"四书"、"五经"，深受儒家"民本"、"忠君"和"匡时救世"思想的影响。他曾明言："心斋师孔子，我岂礼空王。"（《游额吉图诸寺四首》）他一生的仕途生涯说明他完全实践了儒家积极入世的思想。但是他所处的时代已经是清末半殖民地半封建不断深化的社会，帝国主义的入侵激起他强烈的民族义愤，清王朝的腐败又使他"匡时救世"的抱负不得施展，所以他的思想始终处于忠君保皇和反帝爱国、同情民生疾苦的矛盾之中。

延清博学多才，尤工诗文。他早年的诗作数首曾被收入同治年间叶赫全文悫公庆所编《梓里诗存》，开始引起诗坛注意。

到京为官翌年，即光绪元年(1875年)至二年，他曾与延松岩、崇仲蟾、李钟豫等结为七曲诗社，正式步入诗坛。之后他的创作大体可分为四个时期。第一个时期从1875年加入七曲诗社到1900年庚子事变前。这个时期虽然长达二十五年，期间先后有《蓬莱仙馆诗》两卷、《丙午春正倡和诗》、《锦官堂七十二候试律诗》、《锦官堂诗草》等诗集结辑成册或刊刻印行，但成就并不是很大，其所作数百首诗中，大多为酬唱赠答、模山范水之作。第二个时期从1900年庚子事变到1907年诗人奉使车臣汗部前。这个时期诗人亲眼目睹了庚子事变、即八国联军攻入北京给中国人民带来的空前浩劫，思想受到极大刺激，诗歌创作向现实主义发生急转，先后创作四百多首诗，集中全面地反映了庚子事变前前后后多方面的情况，辑成《庚子都门纪事诗》六卷、《庚子都门纪事诗补编》一卷。该诗集初刻五百部，"随手辄罄"，由于"索求者多"又再版印行。搜集研究我国近代文学资料的权威专家阿英于新中国成立后所编的《庚子事变文学集》收入延清的《庚子都门纪事诗》五十余首，认为是中国近代文坛以诗歌反映庚子事变的首推之作，具有很高的文学价值和史学价值。第三个时期从1908年诗人奉旨祭奠喀尔喀车臣汗部郡王札萨克多罗贝勒蕴端多尔济到1911年辛亥革命前。这个时期由于诗人奉使车臣汗部，行程近万里，塞北内外蒙古的山水风光、民情习俗等进一步扩展了其生活视野，激发了新的创作热情，使诗人以沿途见闻为题材又集中创作了四百余首诗，辑成《奉使车臣汗记程诗》三卷，树起了现实主义创作道路上的又一里程碑。第四个时期从1911年的辛亥革命到1917年以后诗人去世。这个时期诗人退隐不出，以"搁笔老人"自号，停止了一段创作。但是闲居中他仍以鉴赏文墨、刻印诗书为乐，编刻了满洲、蒙古、汉军八旗诗人诗集《遗逸清音集》，并在搁笔六年后又创作诗数十首，收入《锦官堂诗续集》，内容多为怀旧之作。

## 二、诗歌创作的思想内容

延清留有一千数百首诗作，其中一部分作品与同时代一般封建文人的诗作类似，内容不外乎写景咏物、感兴抒怀、酬唱赠答；另一部分作品、即记述庚子事变和奉使车臣汗部沿途所见所闻的两大组诗却有所不同，题材集中，开掘深入，具有更高的价值。

庚子事变是中国近代史上继甲午战争后又一重大历史事件，延清以其亲见亲闻和亲身感受形诸笔端，对这一事件作了多方面的反映。1900 年，帝国主义为了镇压反帝爱国的义和团运动，阴谋瓜分中国，借口清政权"排外"，组成英、美、德、法、俄、日、意、奥八国联军，对我国大举进犯，七月攻陷天津，八月攻陷北京，肆意践踏我国主权。延清的诗歌以鲜明的反帝爱国立场，首先揭露了八国联军武装进犯的侵略性质和凭借船坚炮利强占天津、攻入北京的强盗行径，写道："顷以民教故，辄行无礼师。戈铤竞北指，飚轮纷交驰。""夜半炮声起，听之心骇然。无屋不掀破，有垣皆洞穿。"（《纪事杂诗》）攻陷北京后，侵略者入城大肆烧杀抢掠，诗人以无比的愤怒记下了敌人的一庄庄罪行。"穷搜遍城社，遇者何曾饶。衣并积尸委，杵随流血漂"（《纪事杂诗》）。无辜的民众尸横遍地，血流成河，而繁华的京城则是浓烟四起，一片火海："驱车怕过正阳桥，弥望西南土尽焦。难怪千家燕市哭，真同一炬楚人烧。"（《都门杂咏》）在浓烟烈火中强盗们即开始了疯狂的抢劫："金穴铜山外，难穷府库财。一朝槎客至，搜刮厌装回。"皇家王府平时搜刮天下无数金银珠宝藏于内庭密室，而如今这些中国人民的血汗尽被乘船而来的强盗运走海外。同时这些"文明"强盗"不独求珍宝，图书内府多。搜罗知户口，中亦有萧何"。"仪器制何工，西人契圣衷。即今归海外，台上但空空"（《纪事杂咏二十首》）。敌人知道，代表中国数千年古代文明

的古籍文物更是无价之宝，所以千方百计搜罗搬运，席卷一空。

在镇压中国人民革命斗争这一点上，清朝统治者和帝国主义早已经站在了一条战线上。只是由于帝党和后党的矛盾对立，而列强驻京各公使屡屡阻挠掌实权的后党废掉帝党的代表人物光绪皇帝，再加之义和团提出了“扶清灭洋”的战斗口号，所以后党的首领西太后在对待义和团的态度上就表现出了从利用到剿灭的摇摆和过渡。延清的诗作对庚子战祸中这种复杂的矛盾也有一定程度的反映。在《纪事杂诗》、《感事》、《秋日感事用少陵秋兴八首韵》等诗中，诗人描述了义和团围攻列强使馆，朝廷派人给使馆送慰问品，并曲为陈说不想和列强对敌的事实后，指出此举是动摇军心，增敌锐气；描述了朝廷的官兵与列强的联军一交战便溃散，非逃即降的惨败后，戳穿了“八旗素精锐”的假象，指斥了“统驭非其才”的用人不当；描述了慈禧太后和光绪皇帝在都城将破时“仓皇夜出延秋门，侍从唯宣宫里奴”的狼狈景象后，进一步把批判的矛头直接指向最高统治者：“河山真是一枰棋，著子全输信可悲。”由于最高统治者和列强的勾勾搭搭，下面的官吏也多有失体变节的表现。城破之日，“诸曹挂冠去，苟且图自存。修墓固虚语，省亲尤伪言。临难多假托，无乃忘君恩”(《纪事杂诗》)。城破之后，“危城逐日也趋公，碌碌都忘陷虏中……几人见到能思义，一例锄奸共效忠”(《危城五首》)。更有甚者，“门外执鞭迎白帽，座中行酒逐青衣。豪酋也解怜狐媚，丑类偏能假虎威”。诗人的这些描写活画出了国难临头时官吏汉奸们的丑恶嘴脸。

在列强的侵凌和清朝统治者的叛卖下，京城失陷，人民沦为奴隶，延清的不少诗作，如《纪事杂诗二十首》、《挽庄瘦岑孝廉》、《雪夜围炉筯拨灰小诗》、《寄胡燕笙观察》、《东城曲十首》、《近闻京城内外盗贼甚多恻然漫赋》等，记述了京城人民群众遭受灾乱奴役的痛苦生活。其中《纪事杂诗三十首》的第二十八首写道：

惨睹帝京陷，流离情不堪。改装杂韦布，逃命投冠簪。士夫面难识，童仆肩共檐。徒步国门出，阱中诸苦谙。四郊尽寇盗，性比狼尤贪。遇之剥衣履，非惟囊争探。苟得脱身免，舍财心亦甘。狡哉吏胥辈，如兔窟有三。窖金并埋玉，秘密谁能参。争如善罗掘，殷富钞宣南。

诗中描写了三种人，一种是丢鞋遗帽、纷乱逃命的市民，一种是埋金窖银、兔有三窟的官员，还有一种是趁火打劫、性比狼贪的强盗。在侵略者的枪炮之下，又贪上了自私奸狡的官员，遇上了趁火打劫的强盗，人民群众所遭受的灾难即可想而知了。

但是讲究民族气节的中国人民历来不乏舍身取义的忠勇之士。在各阶层人士中，当城破敌至时，"阖户或仰药，举家或悬罗。或葬燎原火，或投深井波"（《纪事杂诗》）的义士烈女比比皆是；在对敌作战的将领士兵中，亦涌现出凤翔、聂士成等拚死抵抗、以身殉国的民族英雄。延清的《庚子都门纪事诗》卷五题名"表忠诗"，即集中记述了这些忠勇之士们的光辉业绩。如《凤集庭副都护翔》写道：

鏖战平原雾雨黄，早伴马革裹沙场。
乘风船下如王浚，返日戈挥匹鲁阳。
三跃阵前警堕马，一麾道左耻牵羊。
将星夜半当门落，痛惜将军呕血亡。

诗人在诗前小序里详细介绍了凤翔副都护呕血沙场的英雄壮举，说沙俄侵略军进攻北大岭时，凤翔率部迎敌誓曰后退者斩，大败俄军。战斗中凤都护身先士卒，多处负伤，堕马者三，后由左右搀扶回营，至晚呕血数升而亡。诗中把他比作晋时惯于征战的大将王浚和战国时挥戈使太阳返回的鲁阳公，极赞其勇赴国难、马革裹尸的英雄主义精神。

与此同时，延清还写了不少咏怀感兴的诗篇，抒发了自己困居京城的痛苦和志在报国的情思。如当侵略者大兵压境，京城危在旦夕时，诗人写道："我为国家惜，不求城下盟。庚申即前辙，例可援以争。"(《纪事杂诗》)援引庚申年(公元1860年)英法联军侵入北京烧杀抢掠的历史教训，力主坚决抗战，不求城下之盟。又如城破困居家中时写道："深居府第昧先几，汲水甘心混布衣。何若当时投井死，偷生免得后人讥。"(《耳有所闻某某事是否真伪不得知也姑拉杂咏之》)深感未能以死报国是奇耻大辱，故而"兴怀国家无穷事，独立西风两泪重"(《秋日感事》)。正是基于这种思想认识，诗人才"弦管羞题嘽诘诗"，集中创作了《庚于都门纪事诗》，使读其诗者"亦如目击惨毒景象，知危知惧，振奋精神"。

如果说《庚子都门纪事诗》的题材范围是庚子事变这一历史事件，那么延清的另一组诗《奉使车臣汗纪程诗》的题材范围则是诗入奉使车臣汗部沿途的所见所闻，所以它的思想内容与前者也就大不相同。按照旅途见闻的先后深浅，我们可以将其分为三个层次。

第一个层次为对沿途自然景物的描写，从山川草原、季节气候到牛羊毡房等，诗的数量很多。如《初行草地二首》：

草地莽无际，车行低复高。
苍崖封石藓，赤野长金桃。
驼负走千里，鹤鸣闻九皋。
有泉清可饮，沙井是新淘。

边陲春到晚，草未绿蓬蓬。
洒润久无雨，嘘枯唯有风。
牛羊啮平野，鹰隼下遥空。
纵目毡庐外，夕阳山外红。

写初春的草原风光，抓住了苍茫无际、驼走鹤鸣、沙井清泉、风嘘枯草等有特征的景观，颇为传神。又如《雪后寒甚》：

穷荒无夏令，每岁止三时。
冬驻龙堆久，春来雁塞迟。
炉常添火拥，裘更御风披。
四月犹飞雪，天寒亦可知。

从四季的转换、候鸟的来去、居住和服装、四月犹飞雪几个方面描写草原的春寒，准确而又形象。

第二个层次为对蒙古地区历史沿革、民情习俗的描写。如《赋得苏子卿在匈奴娶妇生子》，咏汉代苏武出使匈奴被扣遣于北海牧羊，既肯定了苏武威武不屈的民族气节，又认为他在匈奴娶妻生子亦无可非议，意在倡导民族和解。《读蒙古游牧记知喀尔喀各部来归始末为题一律》、《鄂罗胡笃克五排十二韵》、《沙拉哈达午尖》等诗，考证喀尔喀部、四子王旗济农封号的来历，体现了国家一统的观念。《游额吉图诸寺四首》、《抵额吉图作五排四十韵》诸诗描写了寺庙建筑的雄伟、僧人的众多、香火的旺盛，从独特的视角揭示了喇嘛教对蒙古族人民的戕害。《又就宝文靖公诗意衍为五排十二韵》、《报谒郡王衔多罗贝勒棍布苏伦也盛承接待感杂以诗》、《将抵德勒苏乌苏》等诗描绘了蒙古族祭敖包、火葬、崇尚白色以及礼仪、服饰、饮食等习俗，其中《鄂罗胡笃克蒙古包午尖五排四十韵》写道：

斗家身聊寄，毡庐顶竟摩。
团栾新卧榻，安乐小行窝。
浆酪三时备，橱箱四壁罗。
安炉支铁架，设馔涤铜锅。
土锉香同裊，尘羹味亦和。

壁衣纹绘凤,门帖篆描蝌。
古制如蒙服,平居总革靴。
体材男儿健,颜色女儿酡。
足大同舒雁,眉弯不扫蛾。
氍毹身下坐,璎珞鬓边沱。
山耸双肩字,潮生两颊涡。
朱颜怜少妇,白发悯衰婆。
若辈安游牧,何人敢斥诃。

该诗详细描绘了蒙古包内的卧榻、餐具、饮食、摆设以及主人的服饰外貌等,不但形象鲜明生动,极富民族特色,而且字里行间流露出欣喜赞赏的民族自豪感。

第三个层次为对蒙古地区某些社会问题的评述。如《昨纪游溥恩寺诗意有未尽补撰五古四十韵》、《归路所经过地方甘苦可悯也诗以纪之》、《感赋用宝文靖公诗韵》等诗,记述了牧区贫富悬殊的情况,描写穷苦牧民的生活是:“两餐乳分犊,百结衣悬鹑。加以岁屡旱,草枯屈不伸。驼马多坐毙,骨瘦空嶙峋。”描写王公贵族、宗教上层的生活则是:“桐圭应辑瑞,萱屋又称觞。蛮锦彰文彩,龙涎检异香。”在对比中流露出对穷苦牧民的同情。同时诗人进一步探求了穷苦牧民贫困的原因,认为是由于蒙古地区有大批的男性出家当喇嘛,他们既“不事生计”,又“无征徭累”,整天过着养尊处优的寄生生活,从而加重了广大牧民的经济负担。这种看法虽然不全面,但也道出部分实情。又如《又二首》批评了清末“移民实边”政策给牧区带来的弊端,写道:“曾驻西番佛,而今庙貌荒。四周堆白石,一带缭红墙。占地来农夫,移稼慨梵王。当年游牧地,寥落少牛羊。”诗中自注云:“地皆开垦,庙中所有牲畜无处牧放,故舍庙而去,此开垦之不便于蒙民也。”

在充分肯定延清诗作反帝爱国、同情民生疾苦等积极意义的同时，我们也应该指出其忠君保皇的消极面。在《庚子都门纪事诗》中，诗人将歌颂抗敌民族英雄的卷五题名为“表忠诗”，即把英烈们的一切英雄壮举都概括在了“忠君报国”的思想之下。在描写苟且偷生、卖国求荣的官吏汉奸的诗中，诗人对他们的谴责最终也都落脚到“无乃忘君恩”、不能“共效忠”。正是这种忠君保皇的思想局限，才使诗人不能正确认识义和团的革命性质，在整组《庚子都门纪事诗》中没有给庚子事变的主角义和团以应有的地位，没有对义和团的反帝爱国斗争作应有的描写。也正是这种忠君保皇的思想局限，使诗人在《奉使车臣汗纪程诗》以及其他诗中所表现的同情民生疾苦的思想没有能超越儒家“民本思想”的框囿。

### 三、诗歌创作的艺术成就

延清的诗歌创作不但数量多，内容充实，而且在艺术表现方面也达到了较高的成就。这主要表现在以下几个方面。

首先，延清的诗歌创作继承了大诗人杜甫、白居易的现实主义传统，在新的历史条件下取得了新的成就。正如时人评他的《庚子都门纪事诗》所说：“昔人称杜陵为诗史，若先生足以当之矣。”意思是延清和杜甫有着相似的经历和创作，杜甫遭逢了“安史之乱”，创作了《春望》、《北征》、“三吏”、“三别”等不朽诗篇；延清亲历了庚子事变，创作了《庚子都门纪事诗》。虽然延清诗的成就不及杜甫，但他们观察生活、选择题材、塑造形象的原则和方法确实十分类似。像杜甫一样，延清也是采用“实录”、“写真”的笔法严格按照现实生活的本来面貌塑造形象、描写生活的。如《奉使车臣汗纪程诗》中对蒙古历史沿革、民情习俗的描写，为了达到真实准确，诗人参阅了《蒙古游牧记》、《蒙古地志》、《朔方备录》等蒙古学论著，对诗中写到的人物、习俗乃至每一个细节

都进行了“核实”。所以时人陆元鼎在《奉和两首借以送行》一诗中称赞延清和他的诗曰:“韵绝吉祥仙馆事,史官余笔又成篇。”同样,像杜甫一样,延清的诗作也十分注意选择那些在揭露现实黑暗和反映民生疾苦方面最有代表性的人和事加以描写。如《危城五首》、《昨纪游溥恩寺》中对一汉奸和喇嘛教信徒的描写,前者:“翩翩年少半衣冠,面目而今顿改观。横鼻镜夸新样小,称身袍厌旧时宽。巾沾瑞露香殊桂,卷吸名烟臭胜兰。不识人间羞耻事,乘车戴笠满长安。”后者:“独有苦行者,背经时逡巡。往回廿一遍,伛偻墙是循。”这样的人在现实生活中虽然很少,但他们却具有典型代表性,深刻而鲜明地揭示出了汉奸的无耻和宗教信徒的痴愚。

其次,延清诗歌的语言在炼字、炼意方面多所创新。推敲延清诗歌的语言,套用前人的俗滥之词少,出于个人的研炼之语多,显示出其运用语言的深厚功力。特别是描写塞外蒙古的诗作,由于过去涉笔的中原文人很少,无所依傍,炼字、炼意的好句佳作更多。侧重炼意方面如:“奇形染作羊肝紫,异样生成马脑黄”,用蒙古人生活中常见的羊肝、马脑形容戈壁石的颜色、形状,纯属创意之作,形象鲜明而有特色。又如对蒙古包的描写:“幕天席地经营际,瓮牖绳枢想象中”,词句虽从《敕勒歌》的“天似穹庐,笼盖四野”和贾谊《过秦论上》的“陈涉瓮牖绳枢之子”脱胎而出,但脱化中有个人独特的感受溶注其间,颇有新意。再如对蒙古族妇女的描写:“足大同舒雁,眉弯不扫蛾”,反用汉族妇女美的标志“足小”、“蛾眉”,衬写出蒙古族妇女天然大方的风韵。至于炼字方面的匠心独运更是随处可见。如写草原的春寒:“炉常添火拥,裘更御风披”,一个“拥”字、一个“披”字,既准确而又形象。又如写塞外冬季的饮食起居:“乳酥调雪后,毳幕障风余”,一个“调”字、一个“障”字,既形象而又有动感。特别是把一些蒙古语词,如“敖包”、“淖尔”、“扣肯”等直接音译用于诗

中，更增加了民族特色。

再次，延清的诗歌已经形成了自己独特的风格。由于题材、体式的不同，延清的许多诗歌表现出不同的特色，如写塞外风光的诗苍茫浑旷，“山平千里拓，野阔四郊开”，“庐圆如覆笠，山远似围屏”；写内地景物则清新秀丽，“东望双桥落彩虹，御园宛在画图中。平湖潋滟开千顷，古塔峥嵘耸半空”。又如歌行、古体多用于叙事，绝句、律诗多用于写景抒情。但是各有特色的多种题材、体式的作品又都表现出一些共有的特征，如：归结到“忠君报国”的反帝爱国、同情民生疾苦的思想；浑含蕴藉、悲愤苍凉的感情；实录写真、精雕细刻的现实主义创作方法；炼字、炼句、炼意、炼韵的深厚功力等。

# 第三卷编写说明

## 第四编

本卷为第四编近代文学，包括从 1840 年鸦片战争到 1918 年的书面和民间文学作品，共十二章，由荣苏赫、赵永铣、扎拉嘎主编并撰写。各章节具体分工如下：

社会文化和文学概况：荣苏赫。

第一章　哈斯宝的文学翻译与文学批评：扎拉嘎。

第二章　诗歌：第一、二、四、五节赵永铣；第三节巴图撰写，赵永铣修改定稿。

第三章　尹湛纳希：扎拉嘎。

第四章　"五传"与故事本子新作：扎拉嘎。

第五章　汉文小说的蒙古文译本：扎拉嘎。

第六章　安代的传说和唱词：荣苏赫。

第七章　祝词、赞词：赵永铣。

第八章　民歌：荣苏赫。

第九章　民间叙事诗：荣苏赫。

第十章　民间传说：赵永铣。

第十一章　民间故事：赵永铣。

第十二章　汉文创作：荣苏赫、云峰。